

Universitat de València  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación  
Departamento de Filosofía



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# DESOBEDIENCIA DEBIDA

Sexualidades y géneros subversivos en la literatura y el arte  
desde el siglo XVIII hasta hoy

Tesis Doctoral presentada por:

Antonio Martínez Tortosa

Dirigida por:

Dra. Dña. Carmen Senabre Llabata

Valencia

2015



Quiero agradecer a mis padres y a mi hermana su apoyo incondicional y sus ánimos constantes. Ellos creen en mí más que yo. Si esto ha sido posible es por ellos, en todos los sentidos.

También quiero dar las gracias a los amigos –en especial a Germán y a Xiri– que han sufrido mis obsesiones y mis ausencias, y que aún están ahí.

Por último, agradecer a Carmen la libertad absoluta que me ha concedido para afrontar este proyecto.

A todos vosotros, gracias.



*Damn braces, bless relaxes.*

W. B.



# ÍNDICE

Introducción.....	9
1. El mártir libertino .....	17
i.....	17
ii.....	37
iii.....	50
iv.....	57
2. Los cuerpos, la carne.....	69
i.....	69
ii.....	80
iii.....	88
iv.....	93
v.....	99
vi.....	104
3. Dominios.....	109
i.....	109
ii.....	113
iii.....	117
iv.....	125
v.....	131
vi.....	138
vii.....	141
viii.....	145
ix.....	149
4. Bodas infernales .....	153
i.....	153
ii.....	160
iii.....	174
iv.....	182
v.....	187
5. Arena en los ojos.....	193

i.....	193
ii.....	199
iii.....	202
iv.....	209
v.....	218
vi.....	224
vii.....	229
6. La noche será negra y blanca.....	241
i.....	241
ii.....	250
iii.....	261
iv.....	272
7. Interferencias.....	289
i.....	289
ii.....	295
iii.....	303
iv.....	313
v.....	327
vi.....	336
8. Desgarros y revelaciones.....	345
i.....	345
ii.....	357
iii.....	367
iv.....	381
Conclusión.....	397
Bibliografía.....	411



## INTRODUCCIÓN

Toda crítica es reaccionaria. Esto no significa que sea conservadora, sino lo contrario. La crítica parte de algo que la precede y que es la condición de su existencia, algo a lo que se opone y contra lo que reacciona. Ese es el sentido en el que debe entenderse aquí el uso del adjetivo «reaccionario». La crítica, como reacción, es la respuesta a una acción, una consecuencia de esta. Puede tomar la forma de negación o de suspensión, puede decir «no» o preguntar «¿seguro?». La afirmación y la crítica mantienen una relación dialéctica, agónica si se prefiere, puesto que establecen una lógica de conflicto en la que se miden la una a la otra según la fuerza de sus impactos y su tolerancia ante estos.

\*

Imaginemos ahora un campo de juego. Yo, como recién nacido, no soy consciente de qué ocurre a mi alrededor, más allá de si se satisfacen mis necesidades primarias. Con el paso del tiempo, mi horizonte se va ampliando, y percibo que estoy en ese campo de juego, en el que todo el mundo está jugando. Se mueven de aquí para allá siguiendo un orden, que al principio se me escapa, pero que voy aprendiendo. Entonces empiezo a participar, un poco inseguro porque no estoy seguro de cuál es el objetivo del juego, pero también un poco insensato por el mismo motivo. Entre lo que me explican y lo que observo, mi conocimiento de esas reglas aumenta, aunque dichas reglas son tácitas y vagas, no van más allá de indicaciones sencillas del tipo «eso no se hace» o «esto se hace así». Descubro que hay dos equipos, que debo unirme a uno de ellos, y lo hago. Imito a mis compañeros, con quienes me identifico y a quienes considero mis iguales. Si alguno de ellos me dice «ve por ahí», yo obedezco. También descubro que dentro de mi propio equipo hay distintas posiciones, y que puedo ocupar algunas de ellas pero otras no, por diversos motivos.

Así puedo pasar el resto de mis días, asimilando qué lugar ocupo y corriendo menos riesgos a medida que ese lugar se consolida. Pero también puede ocurrir que me pare en algún momento, por la razón que sea, o que se me escape la mirada y vea que hay gente que no

pone el mismo empeño que yo por seguir en el juego. A lo mejor llego a ver los límites del campo y me asombro al ver que es un campo cerrado, que hay algo fuera de él. Lo que yo creía que era el mundo, resulta ser solo una parcela. Y junto a ella hay otra, y otra junto a esa. Mis compañeros me dirán que siga jugando, y lo más sensato es que les haga caso. Pero también puedo no hacerlo. Puede que quiera saber más, saber qué ocurre en esos otros campos, si se juega con las mismas reglas que en el mío o con otras distintas. Al saber que existen otros campos y otros juegos puede que cambie el modo como entiendo el mío, ese al que he jugado desde que tengo conciencia. Hasta puede que abandone mi campo y salte al de al lado con la intención no solo de mirar, sino de jugar. Claro que yo sé jugar a otra cosa, y puede que aquella otra no se le parezca en nada. Cometeré errores, unos grandes y otros pequeños. Lo importante es saber que hay otros campos y otros juegos, que hay más.

\*

Lo natural es que continuemos el juego, que respetemos las normas con las que crecemos y, de este modo, ayudemos a perpetuarlas. Es así como se mantienen las sociedades, como presentan estructuras más o menos sólidas y más o menos coherentes. Somos nosotros, los jugadores, quienes mantenemos el juego. Es cierto que existen instituciones como la familia, el Estado, las iglesias, las clases sociales, los géneros y demás, pero también ellas dependen de la gente que las integra o las respalda. Que puedan ejercer su poder sobre nosotros se deriva de que nosotros aceptemos su capacidad para ejercerlo. De otra forma desaparecerían. Solo es una cuestión de tiempo. Por eso sabemos que unas aparecen a la sombra de otras, que un templo se alza sobre las ruinas de otro y, aun así, pensamos que el juego sigue siendo el mismo. Estoy pensando en la civilización occidental. Durante los dos mil quinientos años de pensamiento racional desde la aparición de la Filosofía, la sociedad ha cambiado de maneras inimaginables. Sin embargo, seguimos manteniendo la idea de que la civilización es la misma, aunque hayan variado las leyes, las religiones, la extensión del mundo conocido, la forma de entender el cuerpo, la visión del universo; aunque hayan ascendido y caído imperios. El agua cambia pero el río permanece.

En nuestro campo de juego, como en el de al lado, hay fugas y filtraciones, hay lugares en los que el suelo es firme y otros en los que está embarrado. Hay gente que forma grupos con objetivos propios, agentes libres, jugadores que abandonan el campo y otros que saltan desde alguno diferente. Gente a la que se empuja, se placa, se ponen zancadillas, se retiene, a quienes se hace difícil jugar. El juego cambia por sí solo, porque los jugadores vienen y van, pero por lo general los cambios son lentos y poco perceptibles. Aunque hay situaciones en las que se da un vuelco importante, como la caída de Roma sumada al auge del cristianismo o las revoluciones burguesas, esto no implica que el juego se transforme por completo de un día para otro. Existen remanencias, memorias y ecos de juegos pasados, que sobreviven a los cambios por drásticos que sean estos. También hay variantes que se mantienen en los márgenes del campo, que aparecen y desaparecen para reaparecer después.

\*

Es el caso del cinismo griego, que surge como la primera crítica radical al sistema de creencias sobre el que se funda la civilización occidental. Diógenes de Sínope llega a Atenas como un desterrado, lo que equivaldría en la mentalidad griega a un muerto en vida, para convertirse en una leyenda. Llega para reírse de todo, para señalar las líneas pintadas en el suelo y demostrar que entre un campo y otro no hay, en realidad, nada. Nos escupe a la cara que somos gilipollas por seguir encerrados en una prisión ficticia que no vemos, pero en la que creemos y de la que somos tanto presos como carceleros. Esa prisión es la sociedad, la civilización. Él aprovecha su extranjería para situarse fuera y observar los ridículos rituales cotidianos, que imita y subvierte con sus bromas. Como le acusan de ser un perro, se convierte en uno y emplea su animalidad para demostrar que las normas son arbitrarias. Está de parte de la naturaleza, no de las leyes, y su cuerpo es su principal herramienta discursiva. Se tira pedos, mea y se masturba porque no comprende que las cosas naturales estén prohibidas, o que puedan hacerse en lugares privados y no en los públicos. Denuncia las lógicas de poder que gobiernan la sociedad de su tiempo con una actitud agresiva, impúdica y jocosa.

La gran tarea de Diógenes es falsificar la moneda en curso, es decir, demostrar que puede vivirse al revés de cómo viven los griegos de su tiempo, y el impacto de su gesto resuena hasta nuestros días. La aparición de la teoría *queer* en la década de 1980 supone una recuperación de ese principio diogénico. Comparten lo que podríamos llamar una familiaridad espiritual, un propósito y unas estrategias comunes. Denuncian las dobleces y las hipocresías morales, la sinrazón de la normalidad, cómo los mecanismos sociales excluyen a algunos sujetos por motivos sin sentido, cómo se establecen estructuras de poder que ordenan la vida colectiva de forma arbitraria. Reclaman una revisión profunda de las condiciones de vida. Indican que la sociedad es un teatro y que, en lugar de las máscaras que llevamos, podríamos llevar otras.

Pero cada cual es hijo de su tiempo, y dos mil quinientos años de separación tienen que traer consigo diferencias profundas. Los cambios en el juego implican la superposición de nuevas capas de complejidad social e ideológica. Por ejemplo, la visión del cuerpo que tiene un ateniense del siglo V antes de Cristo no es la misma que la de un cristiano del siglo XII. Creo que, aunque de una forma algo grosera, puede decirse que el movimiento *queer* es un cinismo pasado por el dispositivo de sexualidad.

El dispositivo de sexualidad, tal y como lo define Foucault, es el método por el que la burguesía, en el siglo XIX, identifica su cuerpo como algo precioso y su sexo como el núcleo de su persona. Es, en definitiva, un mecanismo identitario, que tiene como función separar el cuerpo bueno y la sexualidad sana burgueses de la animalidad proletaria y el libertinaje aristócrata. A través de ese dispositivo se crea una jerarquía de sexualidades normales y anormales, sanas y perversas, y se crean los espacios y las instancias en los que hablar del sexo. Hereda el papel de la confesión cristiana y la adapta a los nuevos discursos médicos y psiquiátricos, fundados en el modelo isométrico corporal establecido en el siglo XVIII, un modelo que identifica los cuerpos como masculinos y femeninos según unos rasgos físicos, psicológicos y morales, y a través de ellos delimita sus esferas de actuación, opuestas y complementarias.

\*

La puesta en palabras de la verdad del sexo a través de la confesión da lugar a un sujeto poético, que crea su noción de identidad gracias a ella. El relato autobiográfico se convierte, entonces, en la principal vía de acceso a la conciencia. Este hecho implica que aquellos individuos o colectivos que la normalidad considera patológicos o problemáticos empiecen a desarrollar visiones positivas de sí mismos. Ocurre con las mujeres, que reclaman sus derechos como ciudadanas y no como seres de segunda, lo que origina el movimiento feminista. Ocurre también con los homosexuales, que crean subculturas propias con sus códigos internos, y que también reclamarán la normalización de sus géneros y sus deseos. La confluencia de ambas luchas posibilita la aparición del movimiento *queer*—que demuestra que incluso dentro de los colectivos críticos existen discriminaciones y silenciamientos por motivos de raza o de clase—, primero en las calles y después en los departamentos universitarios. Pero no son los únicos.

En el momento en que Diógenes se masturba en el ágora está poniendo en evidencia la política sexual que regula las prácticas y los lugares lícitos para el sexo. Con ese gesto impúdico, que puede considerarse la primera *performance* de la historia, inaugura una corriente crítica que atraviesa la cultura occidental. Las disidencias sexuales que aparecen en estas páginas son otras muestras de cómo puede emplearse el sexo como herramienta subversiva, y cómo parece ser el instrumento adecuado ante la progresiva sexualización de la sociedad occidental desde la Ilustración hasta nuestros días. Si algo nos han enseñado los filósofos perros es que cuando las reglas del juego no son justas nuestra obligación es desobedecerlas.

\*

El objetivo de esta tesis doctoral es señalar las condiciones que dan lugar a la conciencia moderna y que colocan en su centro la división sexual. Esos mecanismos configuran la frontera entre los actos lícitos e ilícitos, entre los individuos normales y perversos y, a partir de esa distinción, crean una jerarquía social coherente con los principios de las sociedades burguesas capitalistas. Pero esos mismos mecanismos que separan a los individuos normales de los anormales proporcionan a estos últimos la posibilidad de reclamar su perversidad como acicate para forzar los límites de lo establecido. Con el fin de identifi-

car esas tensiones expongo, por un lado, el pensamiento médico, moral y jurídico que determina el marco de lo admisible, así como características concretas del entorno socioeconómico y cultural en el que este se desarrolla. Por el otro, presento algunos artistas cuyas obras y vidas suponen un desafío a ese marco ideológico. Mediante la investigación genealógica y el análisis textual intentaré establecer una imagen de conjunto que permita comprender por qué algunos creadores recurren a la sexualidad para transgredir el orden simbólico.

El primer capítulo está dedicado al marqués de Sade, el primer gran disidente sexual de la Modernidad, en cuya figura se concentra gran parte de los elementos que se repetirán de un modo u otro en los siglos que le suceden. Por un lado, sus encierros le convierten en el monstruo moral que amenaza con derribar la incipiente sociedad burguesa. Por otro, su obra parodia y retuerce las nuevas teorías en torno al cuerpo a partir de la reapropiación del concepto de sensibilidad, y subvierte tanto la distinción sexual como la moral racionalista ilustrada.

En el segundo capítulo analizo el nuevo modelo corporal desarrollado a partir del mecanicismo ilustrado y de la división isométrica sexual que proponen los antropólogos morales en el siglo XVIII. Esta nueva forma de entender el cuerpo desde una perspectiva racional retoma y supera algunas nociones de la Antigüedad grecolatina y del pensamiento cristianismo.

En el tercer capítulo señalo las distintas formas que adopta la inquietud de sí y su papel básico como método de concienciación tanto en la Antigüedad pagana como en la doctrina cristiana y, a partir de ella, en las formas modernas de individuación, en las prácticas de la psiquiatría, en las formas jurídicas y en la formación de la identidad sexual. Las prácticas asociadas a la inquietud de sí funcionan tanto como dispositivo de normalización como de extrañamiento y dan lugar, en consecuencia, a individuos tanto normales como perversos.

En el capítulo cuarto examino la obra de William Blake, donde se concentran algunos principios propuestos por los *ranter*s y otras herejías del Espíritu Libre. En su fusión del misticismo anarquista y del libertarismo sexual, reivindica la Energía como fuerza creadora y

anticipa los principios que desarrollarán después el Romanticismo y Freud.

El capítulo quinto lo empleo en el giro introspectivo que supone el Romanticismo. Su exaltación del yo como entidad creativa original toma los preceptos de individualidad desarrollados en las cortes renacentistas italianas, las nociones ilustradas del gusto y la distinción, y les da un impulso nuevo. Al mismo tiempo, fuerza las fronteras de lo digno de representarse en el ámbito del Arte. A través de la categoría estética de lo sublime se abre la puerta a la subjetividad y la novedad que estallarán después con las vanguardias. Pero esa apelación a la subjetividad trae consigo como consecuencia el escepticismo, la problematización de las relaciones con el mundo y con los otros y, por tanto, de la sexualidad.

El capítulo sexto lo dedico a Oscar Wilde, que sintetiza en su obra los temas expuestos por los románticos y los decadentes; pero también a su vida, ya que se enfrenta a un proceso por sodomía y al encarcelamiento a causa de su condición sexual. Su defensa del amor griego saca a relucir la distancia que existe entre la moral pagana y la victoriana, la diferencia esencial entre la *ars erotica* y la *scientia sexualis*. Como Sade en su día, reivindica su sexualidad frente a la justicia; como él, Neera y Timarco, descubre que la ley y la justicia no siempre son lo mismo, y que la vida privada y la política están relacionadas de forma íntima.

En el capítulo séptimo considero al dandi como figura de la Modernidad según la caracterización que hace de él Baudelaire, pero también como distorsión de la normalidad de género al introducir valores femeninos en un cuerpo masculino. Su poética de la personalidad y su confusión genérica le vinculan a gente como Anne Lister; sumada a la indistinción entre la vida y el Arte, le unen a artistas como Claude Cahun, la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven o Lazlo Pearlman.

En el último capítulo examino los trabajos de Bob Flanagan, Suvvert y J. G. Ballard, donde se presentan sexualidades que comprometen los límites entre pornografía, tecnología y patología. Mediante el BDSM, la exofilia o la sinforofilia, estos artistas señalan caminos novedosos que pueden dar lugar a formas originales de entender el sexo y las relaciones personales.

\*

Para hacer la lectura lo más cómoda posible, he intentado reducir al mínimo el número de citas y de notas al pie de página. Las secciones en las que se dividen los capítulos sirven a ese mismo propósito, y pueden usarse como áreas de descanso. En algunas ocasiones suponen un cambio temático, pero en otras no. Es por ese motivo por el que no tienen título propio.

Por otro lado, cuando he utilizado textos en otro idioma he añadido la versión original a su traducción. El principal motivo es que no soy traductor, y de este modo pueden subsanarse los errores que haya podido cometer en mis traducciones. Pero también he incluido ambos idiomas cuando he trabajado con ediciones bilingües, porque me parecía un poco absurdo introducirlos en unas ocasiones y no en otras. En cualquier caso, si tú, durante tu lectura, consideras innecesaria alguna de ellas, siempre puedes obviarla.



# 1. EL MÁRTIR LIBERTINO

## I

Hay pocas figuras que queden más alejadas del entorno del cinismo diogénico o de las reivindicaciones *queer*. Sin embargo, el marqués de Sade tiene la costumbre peculiar de aparecer allá donde se mire. No solo es el ejemplo perfecto de lo que Sloterdijk llama cinismo señorial, sino que, además, y como ocurre con el mismo Diógenes, inaugura una corriente literaria. Pero su importancia va incluso más allá de la influencia capital que ejerce su obra, primero de manera inconfesa y luego reivindicada, en las sensibilidades románticas y de las vanguardias históricas. En Sade eclosiona la verdadera Ilustración. Lo paradójico es que, al mismo tiempo, desafía, tanto en su vida como en su obra, el orden, la normalidad y la decencia. Al descubrirse a sí mismo frente a un juzgado, como un criminal, decide hacer del crimen el centro de su vida y la base de su moral. Concibe una ética criminal del individuo soberano que, antes de negar a los demás, necesita de ellos para su propia afirmación. Solo a través de la crueldad puede construirse el yo sádico. Es un moralista negativo por necesidad, puesto que reconoce, como Diógenes, Schopenhauer o Nietzsche, que la afirmación personal lleva, de forma inevitable, a las afueras de la sociedad. Aún así, decide llevar su decisión hasta las últimas consecuencias.

Donatien es libertino, bisexual, déspota, ateo furibundo. Heredero de una antigua familia, le educan como corresponde a alguien de origen aristocrático: todo le pertenece por derecho. Durante los primeros años de su vida se cría en el palacio del príncipe de Condé, un Borbón de sangre real poco mayor que el futuro marqués. Entre el príncipe y la madre de Sade hay cierto parentesco, y esta ejerce de institutriz de aquel, por lo que viven en la misma finca. En 1744, cuando Donatien tiene cuatro años y el príncipe ocho, se produce el primer enfrentamiento cuyas consecuencias marcarán un antes y un después en la vida del jovencísimo marqués. Los dos niños están en el jardín, y el príncipe tiene algo en las manos. Donatien se da cuenta de que, sea lo que sea, ese objeto es suyo y lo reclama. Salta sobre Condé y empieza

a golpearle la cara y el pecho con rabia, tanta que es necesaria la intervención de varios adultos para separar a ese mocoso del joven príncipe. Quizá ya a los cuatro años Sade sea consciente de que la sangre de su amigo es más pura que la suya y que eso le otorga una posición más alta en la jerarquía social, por lo que, en caso de que no quisiera devolverle lo que tiene, no habría nada que hacer. Aunque lo más probable es que se trate de una disputa entre chiquillos que no levantan un palmo del suelo.

Ahora bien, las consecuencias no se hacen esperar: el pequeño agresor es desterrado. Unas semanas después del incidente, Donatien abandona París y se muda a Aviñón para vivir en casa de su abuela paterna. Allí le recibe una comitiva de unos veinte adultos que hacen reverencias al futuro heredero y señor de la región. Podemos imaginar los efectos que supone dicha humillación o mejor, esa demostración de sumisión por parte de los notables del pueblo de Saumane, ante un niño, no lo olvidemos, de cuatro años. Es cierto que se le ha castigado, pero no es menos cierto que ha dejado de ser un pez pequeño en una pecera grande para ser un pez grande en una pecera pequeña. Si por parte materna está emparentado con todos los grandes del reino, por parte de su padre el linaje puede rastrearse hasta el siglo XII, entre la nobleza provenzal. No puede extrañarnos que Sade desarrolle un carácter tiránico, si tenemos en cuenta qué es lo que le transmite su entorno desde la infancia: su sangre es vieja, su poder es grande y la humanidad está en la tierra para cumplir sus deseos. Más adelante veremos cómo estas ideas se desarrollan en su obra y conforman su filosofía de la crueldad.

Su tío, el abad de Saint-Leger d'Ebreuil se hace cargo de la educación del niño, mientras su padre ejerce de diplomático y su madre viaja junto a su marido. No se puede decir que haya mucho afecto en la vida del pequeño Donatien. Hay quien incluso ha creído ver en el desapego de su madre la causa de la misoginia furibunda que desarrollará a lo largo de su vida. Su educación pasa por los jesuitas, en París, y posteriormente por el ejército, como es habitual en la nobleza. El problema es que su padre, el conde de Sade –el título cambia varias veces de conde a marqués, sin motivo aparente– ha dilapidado gran parte de la fortuna familiar y no puede permitirse el ingreso en los mejores regimientos, como cabría esperar de alguien de su abo-

lengo. El conde ha intentado hacer carrera en la corte, y ha tenido algún que otro problema con la ley. El libertinaje corre por las venas de la familia; lo del dinero es diferente.

En 1763, Donatien protagoniza su primer escándalo: el incidente Testard. En octubre, viaja a París desde la residencia de sus suegros, cinco meses después de contraer matrimonio con Renée-Pélagie de Montreuil. La unión es de conveniencia. Tras un par de años de búsqueda infructuosa de candidatas entre la nobleza tradicional, llega a oídos del conde la existencia de una joven hija de un juez y de una edad cercana a la de su hijo. A diferencia de los Sade, los Montreuil son nuevos nobles, forman parte de aquellas familias burguesas que en los últimos tiempos han logrado ennoblecerse. Esto supone un contratiempo para los intereses de los Sade, siempre tan arrogantes, puesto que significa rebajar su propia nobleza pero, por otro lado, resulta ideal desde un punto de vista más práctico. Lo que les falta de antigüedad aristocrática lo compensan con dinero y buenas relaciones en la corte. El joven Donatien tiene fama de libertino, pero también buen porte, es de trato agradable y posee una cultura enciclopédica. Además recibe una renta de unas diez mil libras anuales y es el heredero de varias propiedades entre las que se cuenta el castillo de La Coste o una finca en Arles. Las ventajas para ambas familias son evidentes: los Montreuil aportan el capital y los Sade el parentesco con la realeza. Para el conde hay una ventaja añadida, y es que se libra de su hijo.

Donatien, a pesar de su mala reputación, muy pronto conquista a su suegra, conocida como la Présidente de Montreuil, gracias a su encanto. Ella será la persona más importante en su vida. Al menos es ella quien sella su destino, para lo bueno y, sobre todo, para lo malo. Pélagie es una joven fea, bajita y con poca clase, enemiga de los excesos y las delicadezas de la aristocracia, pero con una capacidad de resistencia digna de admiración. Solo una persona con sus cualidades sería capaz de aguantar primero a su madre y después a su marido, a quien no conocerá hasta el día anterior a su boda. Durante los meses que siguen al enlace da la impresión de que Donatien ha sentado la cabeza, pero esa sensación no dura más allá de su primer viaje a París.

Allí contrata los servicios de una joven prostituta llamada Jeanne Testard, a la que ofrece la succulenta cantidad de cuarenta y ocho libras. Viajan en carruaje hasta las dependencias que el marqués tiene alquiladas y, una vez allí, este le pregunta por su fe, a lo que ella contesta que cree en Dios, en Jesús y en la Virgen. La respuesta enfurece a Donatien, que reacciona blasfemando y, para demostrar que Dios no existe, se masturba y eyacula en un cáliz. Empuja a la aterrorizada muchacha a otra habitación, en cuyas paredes cuelgan una serie de azotes, grabados de temática religiosa, crucifijos y láminas obscenas. El marqués pide a Testard que caliente un gato de siete colas y lo flagele con él, tras lo cual él hará lo mismo con ella. La joven se niega. Entonces, él se masturba sobre un crucifijo y pisotea otro, ordena que ella haga lo mismo y la amenaza de muerte, empuñando la espada y señalando dos pistolas que hay encima de una mesa... Así pasa la noche. Cuando llega la mañana, el marqués pretende sodomizar a Testard, pero ella se niega también a esto. Sade hace prometer a la muchacha que se encontrarán el domingo siguiente para ir a la iglesia y robar dos hostias consagradas que emplearán en sus actos sexuales y sacrílegos.

En cuanto su alcahueta la recoge, ambas se dirigen a la policía y denuncian al marqués. El inspector Marais arresta a Sade diez días después, y le encierran en un calabozo de la prisión real de Vincennes. A pesar de los maltratos a los que somete a Testard, los únicos cargos de los que se le acusa son «blasfemia e incitación al sacrilegio» (Plesix Gray 2002: 113). Son cargos muy serios, hasta tal punto que se condenan con la muerte, salvo que se pertenezca a la aristocracia más alta. Esta experiencia se salda con tres semanas de prisión, gracias tanto a su padre como a sus suegros, pero las consecuencias que tiene en el joven marqués son mucho más importantes y duraderas. En primer lugar, Sade se descubre a sí mismo como un criminal. No es que sus prácticas sean anormales dentro de su contexto social, pero ha tenido la mala suerte de que prospere una denuncia contra él. Por otro lado, la franqueza al expresar su ateísmo de forma abierta solo puede calificarse de estupidez. Si bien es cierto que durante el siglo XVIII el cristianismo va reculando entre las gentes cultivadas, no lo es menos que esas mismas gentes se guardan mucho de emitir sus opiniones en público. Ya hemos visto por qué. En segundo lugar, Sa-

de muestra su verdadero carácter a través de las cartas que dirige a las autoridades. En ellas se humilla, se repliega y ruega que permitan a su esposa que lo visite. La pobre Pélagie ni siquiera sabe los motivos por los que su marido está encerrado. Su madre la tiene a oscuras. Todavía trata a su yerno como si fuera un hijo. Todavía.

A pesar del revuelo levantado por el incidente Testard, la Présidente continúa pensando que se trata de locuras de juventud que no tardarán en pasar, y que sigue siendo beneficioso para los Montreuil el parentesco con los Sade. Tras su liberación, el marqués pasa a una especie de libertad vigilada, a cargo de Marais, en la residencia solariega de sus suegros. Entonces Pélagie se queda embarazada. Por un tiempo todo parece ir bien, pero no tardan en volver los problemas y las disputas familiares. Resulta llamativo el hecho de que Donatien encuentre más afecto en su familia política que en su familia carnal, compuesta de individuos egoístas y libertinos incapaces de mover un dedo por ayudar a su heredero. Tanto su padre como su tío el abad parecen ansiosos por librarse de un pariente que no aporta a la familia más que disgustos, como si ellos mismos no cometieran los mismos pecados. Algo de rebeldía contra esa familia desapegada puede ser la causa de que en 1765, a la muerte de su padre, Donatien no cambiara su título de marqués por el de conde, como era tradición. O quizá, como señala Plessix Gray, al seguir siendo el marqués de Sade mantendría la ilusión de que aún existía el conde. Aunque todo esto es pura especulación.

En 1768 tiene lugar el siguiente escándalo: el incidente Keller. El 3 de abril, a la salida de una iglesia de París, el marqués ofrece dos libras a una indigente, llamada Rose Keller, por acompañarle a casa y darle trabajo de sirvienta. La lleva a una casa que tiene alquilada en Arcueil y allí le exige que se desnude, la azota y le friega las heridas con cera derretida. Cuando la mujer, aterrorizada, le grita que teme morir sin haber cumplido las obligaciones de Pascua, Sade le grita que él mismo le puede hacer de confesor. Mientras, continúa azotándola hasta alcanzar el orgasmo. Le da agua para lavarse, le da carne, pan y vino para cenar y la encierra con la promesa de liberarla por la noche. Pero Keller escapa saltando por la ventana y escalando un murete que rodea la propiedad. El ayudante de cámara del marqués la persigue y le ofrece dinero si vuelve. Ella no lo acepta, claro. Llega al

pueblo y unas mujeres la llevan a ver a un abogado, de ahí a la policía y al médico. Para cuando declara ante el juez, Sade ya está de vuelta en París con su señora y la familia de esta, como si nada hubiera ocurrido.

Al cabo de unos días llega a oídos de los Montreuil la última peripecia del marqués. Esta vez no oculta nada a su mujer, que se convierte a partir de ese momento en su defensora más feroz. Gracias a ella y a la Prèsidente, un abogado y el abad Amblet –única figura paterna de Sade alejada del libertinaje– negocian con la víctima una compensación económica. Keller retira los cargos después de recibir un total de dos mil seiscientas libras, una cifra nada despreciable. Pero no todo puede saldarse con dinero, quedan las cuestiones de honor. A instancias de la Prèsidente, su marido consigue que el rey firme una *lettre de cachet*, es decir, una carta sellada en la que asume la jurisprudencia del caso de Sade. Se trata de una maniobra típica de la nobleza durante el reinado de Luis xv, puesto que él se muestra más condescendiente con los escándalos sexuales de los nobles que los tribunales ordinarios, formados en su mayoría por burgueses hartos de la permisividad con que se trata a la aristocracia. Por suerte para el marqués, se le traslada a la prisión real de Saumur, a más de trescientos kilómetros de París, y durante el viaje le acompaña su amigo el abad Amblet, en lugar de una comitiva policial.

Otra característica de las *lettres de cachet* es que la condena depende exclusivamente de la voluntad del rey. Esto puede ser beneficioso para el reo, o resultarle nefasto. No sería el primer caso en el que el poder divino del rey se demuestra encerrando a un enemigo de por vida. Además, la duración de la condena es impredecible, así que solo queda confiar en la bondad infinita de su majestad. Tanto su familia como Sade creen que la situación está controlada y que el castigo no será más que unas semanas en prisión, pero se equivocan. El marqués sigue creyendo que es intocable y que azotar a una fulana es una nimiedad que no merece tanto revuelo. Al fin y al cabo, ¿de parte de quién va a ponerse cualquiera, de la de una puta o de la de un señor con la sangre más pura de Francia después de la familia real? Ese es su error. El caso llega a la cámara penal del parlamento, que decide intervenir aunque el acusado ya esté encerrado.

Donatien se hace famoso en cuestión de días, y todo el país conoce su última aventura. Además, la enemistad de su suegro con el presidente del parlamento de París y la mala consideración en la que ha caído el apellido Sade –de la que su padre tiene tanta culpa como él, o más– no hacen sino convertir al marqués en la perfecta víctima sacrificial. Nadie duda de su grandeza, pero tampoco de la pérdida de poder y de capital que ha sufrido la familia. Es más, ni siquiera sus crímenes son destacables dentro del ambiente libertino, pero lo que diferencia a Sade de los demás es que él actúa solo. De repente, estalla la burbuja señorial en la que vive. Pasa dos semanas en Saumur, donde tiene toda clase de privilegios, y el rey ordena su traslado a Pierre-Encize, cerca de Lyon. En junio presta declaración y niega haber cortado a Keller, y asegura que el unguento con el que la untó servía para curar las heridas. El peritaje médico lo confirma, y el testimonio de Keller queda en entredicho. Una vez más, Donatien se libra. En otoño paga una multa de cien libras y queda en libertad.

La de su intocabilidad no es la única burbuja que ha estallado, también lo hace la del anonimato. El marqués, a partir de este momento, tiene una imagen legendaria, de aristócrata libertino y cruel, que llega hasta nuestros días. Aunque no deja de ser eso, legendaria. Las reacciones de la nobleza al asunto Keller son tibias y condescendientes, ya que no se ven muy lejos de Sade. Las de la cada vez más poderosa burguesía van en sentido contrario. Este episodio contribuye a calentar los ánimos contra una aristocracia todopoderosa que puede salir indemne de casi cualquier crimen con tal que tenga el nombre y el dinero suficiente. Dicho de otro modo: prepara el clima de la Revolución.

Pero el dinero tampoco le sobra al marqués. A causa de su última correría, sus suegros investigan su situación financiera y descubren que está al borde de la ruina. Eso no impide que en el castillo de La Coste se organicen fiestas fastuosas a las que acude, al negarse gran parte de la nobleza, la burguesía de la zona. Ironías de la vida, los libertinos no quieren que se les vea con Sade, mientras que los puritanos acuden a los saraos que organiza, entre los que destaca la que será la verdadera pasión del marqués: el teatro. De hecho, de haber corrido otra suerte, puede que Sade no hubiera sido novelista, sino

dramaturgo y, seguramente, no gozaría de la fama de la que goza hoy en día. Incluso llega a construir un teatro en La Coste.

En el tiempo que sigue a su último encierro, los Sade intentan recuperar su buen nombre. Pélagie da a luz a su segundo hijo, retoman la vida social en París y Donatien vuelve al ejército, aunque lo abandona pronto. El comandante de su regimiento ha aleccionado a los subalternos del capitán Sade para que no cumplan sus órdenes. En 1771, sin embargo, logra un puesto de oficial de caballería gracias a su amigo el príncipe de Condé. Lo importante de este hecho es que, para conseguir el puesto, necesita que el propio rey firme la petición. Es decir, a ojos del monarca, está rehabilitado. A pesar de ello, Donatien se ve en la obligación de vender dicho cargo a causa de unas deudas inasumibles, y pasa varias semanas en prisión, tras lo que decide instalarse en La Coste con su esposa y sus ya tres hijos.

Este castillo provenzal es para Sade una especie de último refugio. Es de allí de donde surge su linaje y es al lugar al que vuelve cuando encuentra problemas. Pero los problemas van a buscarle allí mismo, encarnados en su cuñada Anne-Prospère de Launay. Llega a La Coste solo unas semanas después de que los Sade se instalen allí. Recién salida del convento, jovial, hermosa y bien educada, a los veinte años es todo lo contrario que Pélagie. Aunque no se conserva ninguna correspondencia entre Anne y el marqués, sabemos que mantienen un idilio. No puede determinarse si se gesta durante su convivencia o si, como señalan algunos estudiosos, viene de visitas anteriores. Lo que sí es evidente es que Anne excita algunas de las fantasías del marqués, fantasías que luego serán esenciales en su obra: la virginidad, la religiosidad, el adulterio o el incesto.

A los excesos económicos que los Sade llevan a cabo en la comida y el vestido hay que sumar que el marqués monta una compañía teatral en su residencia, con un programa muy amplio. Para poder financiar esta nueva empresa –o locura, como pensará la Prèsidente–, Donatien y su ayudante de cámara viajan a Marsella. Allí tiene lugar el tercer escándalo, el que le llevará a pasar la mayor parte de lo que le queda de vida en prisión o en el sanatorio. Se trata de *la grande affaire*, el gran caso. Nada más llegar a la ciudad, Sade y Latour se dedican a buscar prostitutas que satisfagan los apetitos del marqués y, de pa-



so, los de su criado más fiel. Unos pocos días después, contratan el servicio de cuatro jóvenes, de entre dieciocho y veintitrés años, y organizan una fiesta en casa de una de ellas.

En la primera escena, Sade flagela a Marianne y masturba a Latour, se hace azotar con un flagelo formado por un rollo de pergamino cubierto de clavos doblados, pero la muchacha no puede dar más de dos golpes, tras lo cual se sustituye por una escoba. Se le ofrecen *pastilles à la Richelieu*, es decir, pastillas de cantárida o mosca de España cubiertas de azúcar. Ella toma unas pocas, pero no las suficientes como para que el marqués se dé por satisfecho. Pretende que le provoquen gases y así olerle los pedos con la nariz hundida entre sus nalgas, pero ella se niega, como se niega a que la sodomice. Mientras le golpea con la escoba empieza a sentir retorcijones y sale de la habitación.

Entra Mariette, quien da setecientos cincuenta y ocho escobazos al marqués –se sabe la cantidad exacta porque él los va apuntando en la repisa de la chimenea– después de recibir su parte. La penetra vaginalmente mientras masturba a Latour, a quien sodomiza después. Ella sale. Entra Rossette. Lacour y ella hacen el misionero. Masturba a Sade. El marqués y su ayuda de cámara se masturban mutuamente mientras Rossette azota al primero. Se niega a que la sodomicen y sale de la habitación. Entra Marianette, que se asusta al ver el flagelo ensangrentado –sin saber que la sangre es del que paga, aunque es probable que ese detalle no tenga importancia– y trata de salir. La retienen y entra Marianne. La primera toma los caramelos que se le ofrecen, pero la segunda, que ya ha tomado antes, no. Sade las flagela a ambas y les huele los pedos. Sodomiza a Marianne, que antes se había negado, y Latour le sodomiza a él. Marianette se echa a llorar al ver el espectáculo. Marianne llora también y ya se niegan a todo lo que les proponen. Les pagan y todas se van.

Después de esta maratón, Donatien va a su hotel a echar la siesta. Pero cuando despierta manda a Latour al burdel a buscar a dos de las chicas para que le acompañen por la noche. No consigue convencerlas, pero contrata los servicios de Margarite Coste, quien recibe a Sade en su casa después de la cena. Nada más llegar, el marqués va a lo suyo y le ofrece las pastillas. Ella come alguna pero, al final, tanto es

lo que le insisten, se acaba la caja. Se niega a que la tomen por detrás, por lo que el marqués la toma por delante, paga y se va.

Como de costumbre, Donatien vuelve a casa como si no hubiera ocurrido nada. No es consciente de que tanto Margarite como una de las otras cuatro prostitutas han sufrido intoxicaciones por sus adoradas pastillas. La cantárida se conoce desde hace siglos y se emplea, en principio, como afrodisíaco. Pero al marqués le interesan más, como se puede deducir de los testimonios de sus víctimas, sus efectos secundarios: los gases. Para complacer sus gustos lo mismo podía haberles hecho comer judías o garbanzos, pero la mosca de España es más rápida. El problema es que Sade no es demasiado preciso en su preparación, e insiste en que sus compañeras tomen la mayor cantidad posible. Como consecuencia, las pobres mujeres sufren vómitos y dolores intestinales. Acuden al médico, a la policía, que interroga a lo largo de una semana a las cinco implicadas, y, siete días después del festival, se emite una nueva orden de detención contra Sade y Latour.

Esta vez la cosa es seria: se les acusa de sodomía y de envenenamiento. Que al marqués, como a casi todos los aristócratas, le de igual si unas putas viven o mueren no significa que pretendiera su muerte de forma consciente. Pero el fiscal del rey no opina lo mismo. Además, el caso de Rose Keller todavía resuena y se trata de dos delitos gravísimos en el sistema judicial francés del siglo XVIII. También es cierto que Sade es víctima de los enemigos de los Montreuil, quienes ven en él la diana en la que descargar sus venganzas personales. Poco importa si había intención de matar o no, el castigo debe ser ejemplar. La condena será a muerte.

En esos momentos, Sade se encuentra en La Coste, pero le avisan y escapa con Latour antes de que puedan arrestarle. Junto a ellos viaja la cuñada del marqués, Anne-Prospère. En vista de que la detención es imposible, el tribunal de Marsella los declara culpables y ejecuta la sentencia de muerte en efigie, es decir, se queman unos muñecos que representan, de forma simbólica, a los condenados. De hecho, Sade es condenado a morir decapitado, por el envenenamiento, y a la hoguera, por la sodomía. En lo que respecta a la justicia, el marqués está muerto, con lo cual Pélagie se convierte en su heredera y en adminis-

tradadora de sus bienes. Los tres fugitivos viajan a Italia, pero Anne-Prospère vuelve a La Coste al cabo de unas pocas semanas, echando pestes contra su cuñado. Él no tarda en abandonar Italia, pasa por Niza y acaba instalándose en Chambéry, Saboya, donde vive casi sin abandonar la habitación que tiene alquilada. Pero comete el error de escribir a su suegra y decirle dónde vive. La Prèsidente hace tiempo que no soporta las correrías de su yerno, pero la relación que mantiene con su hija pequeña es *casus belli*. Escribe al rey de Saboya para solicitarle que encierre a Sade, y este accede. Lo encarcelan en Mions.

El 30 de abril de 1773, el marqués y Latour se fugan de prisión. Unos días antes, el alcaide había recibido una queja por parte de Sade y el barón de L'Allé de que sus comidas siempre llegaban frías a sus habitaciones, situadas en el tercer piso de la fortaleza, por lo que les habilitó una salita junto a la cocina para que pudieran comer caliente. Latour se hace con las llaves de la alacena y ese mismo viernes salen por la única ventana que no tiene barrotes de toda la prisión. Hasta las tres de la madrugada no se descubre la huida y ya no pueden darles alcance. Se refugian, como de costumbre, en La Coste. Al llegarle la noticia, la Prèsidente envía una redada, pero resulta infructuosa. Donatien y Pélagie viajan a Italia. Tras la muerte de Luis xv, ella vuelve a Francia con intención de preparar el regreso de su marido. Las *lettres de cachet* pierden su vigencia cuando el rey que las emite muere, pero sigue existiendo una causa civil contra él. La marquesa viaja por todo el país llevando sus gestiones de incógnito y a espaldas de su madre. Aun cuando no tiene éxito, Donatien regresa a Francia, se encuentra con su esposa en Lyon y juntos vuelven a La Coste.

Tras su regreso, ambos parecen olvidar que el marqués es un fugitivo sentenciado a muerte, y se dedican a contratar nuevo servicio para el castillo. El personal lo forman de forma casi exclusiva muchachos y muchachas muy jóvenes. La mayor de todos es Nanon, y solo tiene veinticuatro años. Cuando se instalan, en diciembre de 1774, comienza lo que se conoce, por motivos obvios, como el episodio de las niñas. Es evidente que Sade ha seleccionado a sus nuevos empleados con fines sexuales, y durante seis semanas llevará a cabo orgías en las que, de forma excepcional pero voluntaria, participa Pélagie. Se cuentan casos de azotainas, sodomía, desvirgamientos, combinacio-

nes sexuales de las que tanto excitan la mente del marqués, obsesionado como está por el teatro, el orden y el control. Las noticias de lo que ocurre en el castillo no tardan en llegar a los pueblos de los alrededores, y los padres de cuatro de las muchachas contratadas presentan contra los Sade una denuncia por secuestro. A partir de ese momento, y durante todo 1775, los marqueses viven una serie de negociaciones, acusaciones, mentiras, verdades a medias y silencios, por un lado y por otro, con el único propósito de sacar el máximo beneficio posible. Unos quieren salvar el culo; otros ven la oportunidad de sacar tajada.

A principios de ese mismo año la Prèsidente reaparece en la vida de los Sade. El desprecio que siente hacia su yerno y la enemistad que la enfrenta a su hija no quitan para que intente, en la medida de lo posible, defender el honor de sus tres nietos. Del mismo modo, procura casar a Anne-Prospère con una buena familia como son los Beaumont, quienes le exigen que ponga al marqués a la sombra durante el resto de su vida como condición para que el matrimonio se lleve a término. No puede extrañarnos, por tanto, que ponga todo su empeño en que el marqués desaparezca para siempre. Poco importa si es porque está encerrado o porque está desterrado, siempre y cuando no se sepa nada de él nunca más. Gracias a su influencia, y en una muestra de crueldad extraordinaria, consigue que Nanon, quien dice llevar en el vientre un hijo de Sade, acabe encerrada en un correccional durante tres años, sin siquiera saber durante meses que su hijo murió en el parto. En julio del 75 instiga una nueva redada en La Coste, de la que el marqués vuelve a escapar con destino a Italia, de donde regresa el verano siguiente.

Como se ve, el catillo provenzal de La Coste es una especie de sancta-sanctórum para Donatien. A pesar de todos los intentos por capturarle, allí se siente seguro y se abandona a sus fantasías de un modo impensable en cualquier otro lugar. Pero esa sensación se ve alterada cuando el padre de una de sus criadas aparece en el castillo y discute con él. La situación se calienta, pasan de las palabras a las manos y, en un forcejeo, la pistola del padre se dispara. Por suerte para el marqués estaba cargada con balas de fogueo, pero el susto le durará mucho tiempo. Es lo mínimo que puede esperarse cuando te pegan un tiro en el pecho. Lo más doloroso, sin embargo, ya no es el

hecho de que le hayan disparado –siendo más joven estuvo en la Guerra de los siete años y mostró un valor raro entre oficiales– sino que hasta sus propios súbditos han dejado de respetarle. El destino todavía le guarda más desgracias. El 13 de febrero de 1777, estando de viaje en París con su esposa, Marais aparece en el hotel en el que se hospedan y le detiene.

Ingresa en Vincennes, una fortaleza construida en el siglo XIV, y allí permanecerá hasta 1784. Excepto el periodo en el que se escapa. En verano de 1778 el tribunal de Aix-en-Provence revisa el caso de sodomía y envenenamiento. Sade viaja hasta allí escoltado por Marais. Como las víctimas habían retirado los cargos contra él hacía años, se le declara inocente y le restituyen sus derechos civiles. Solo tiene que pagar una multa de cincuenta libras y prometer que se portará bien. La alegría no le dura más que unas horas. Marais le tiene preparada una sorpresa desagradable: le despierta de madrugada y le enseña una *lettre de cachet* que Luis XVI le firmó nueve días antes. Aunque se ha librado de la justicia civil, la justicia real vuelve a castigarle. El nuevo rey es mucho más estricto con los casos de libertinaje de lo que era su abuelo. Después de este triunfo de Marais, emprenden el viaje de vuelta a Vincennes. Cuando paran a hacer noche en una posada el marqués consigue escabullirse, con ayuda según relata su versión, con trampas según la de Marais. Lo que queda claro, sea como sea el método de escape, es que Sade se la ha devuelto a su perseguidor, y además lo ha dejado en ridículo. Llega a La Coste, pero la policía real no puede dejar pasar esa afrenta. Poco tiempo después, consciente de que le persiguen, se esconde en Oppède, pero no consigue escapar de Marais, que le arresta y lleva de vuelta a Vincennes.

Con lo que no cuenta Marais es que su esfuerzo por capturar al fugitivo se considerará demasiado expeditivo y una afrenta a la nobleza. El arresto pilló a Sade en camisón, lo inmovilizan y una decena de policías le encañonan la cara y le amenazan con atravesarle el pecho con las espadas. El rey decide que esas no son formas de tratar a la aristocracia, reduce el sueldo a Marais y le obliga a pagar de su bolsillo la misión de captura.

La correspondencia con su esposa muestra rasgos distintos de Sade, algunos incluso contradictorios. Por un lado, es muy exigente en lo

que respecta a la satisfacción de sus gustos, y sus antojos son muy refinados. Comida, ropa, libros, todo ha de ser de la mejor calidad y estar confeccionado justo según sus deseos. Pélagie se esfuerza a niveles increíbles con tal de contentarle y, cuando no lo logra, las invectivas que recibe son atroces. Eso no quita para que el marqués le declare su afecto, profundo y sincero, con cierta frecuencia. También se preocupa por el desarrollo de sus hijos, por su apariencia y su educación. Es egoísta y tiránico, pero la familia es la familia. Aunque esa familia es también la que le quita el sueño, por otra parte. Su tío el abad, quien había dedicado sus últimos años de vida a encerrar a su sobrino, ya ha muerto, pero Donatien considera a su suegra la culpable de su situación actual. Su obsesión con ella tiene rasgos de paranoia, además de que parece compensar con la omnipresencia que le atribuye la ausencia de su madre –sería exagerado atribuir el carácter del Sade adulto a las carencias afectivas que sufrió en su infancia, pero no hay duda de que influyeron–. Es una señal más de su desconexión respecto al mundo. La Prèsidente cuida del futuro de sus nietos pero, una vez preso, procura mejorar la situación de su yerno en todo lo posible. La causa de sus penurias son el propio rey y su puritanismo.

Nada más ingresar su marido en Vincennes, Pélagie contrata como ama de llaves a Milli de Rousset. Donatien y ella se conocen desde niños, pero no recuperan su relación hasta 1771. Podemos imaginar la naturaleza de las intenciones del marqués, pero Milli es una mujer casta y el enamoramiento de ambos es platónico. El coqueteo es evidente en las cartas de ambos, pero también lo es que no llega al contacto físico y que no lo hará jamás. En ese sentido, Pélagie puede estar tranquila. Ambas se desviven por contentar al preso, hasta el punto de pasar verdaderas penurias económicas que las llevan a mudarse, juntas, a viviendas cada vez más pequeñas. El matrimonio pasa más de cuatro años sin poder verse y, cuando al fin lo consiguen, lo hacen fuera de la habitación y bajo la vigilancia de un funcionario. Lo irónico es que el marqués se pone celoso y teme que Pélagie, a instancias de su madre, le abandone por otro. La relación que existe entre ambos es de una complementariedad y una interdependencia asombrosa. Ella es la más fiera de sus defensoras y él es consciente de que, encarcelado como está, todas las comodidades de

las que pueda disfrutar provendrán de ella. Además, existe entre ellos una franqueza increíble para la época, y casi para la nuestra. Sade llega a indicarle, por ejemplo, que algunas de las botellas que le envía se le quedan pequeñas cuando se las mete en el bolsillo, aunque no es el bolsillo donde se las mete. Es decir, no solo él le confiesa sus prácticas sexuales solitarias, sino que ella le proporciona los materiales con los que llevarlas a cabo. Si eso no es amor, yo no sé qué lo es. Al mismo tiempo, en Pélagie va creciendo una necesidad espiritual, y él no duda en empujarla hacia Dios si con ello logra alejarla de los hombres.

Hemos de tener en cuenta que todo lo que se escribían era interceptado y leído por los responsables de la prisión, y que esto tendrá consecuencias desastrosas para el marqués. Desde la década de 1770 hay en Francia una ola de modernismo que lleva a algunos aristócratas a sumarse a los impulsos reformistas, y entre los que la monarquía parlamentaria inglesa es una gran influencia. Esas reformas llegan a las prisiones en la década siguiente de mano del conde de Breteuil, que es el ministro de la Casa Real y que apoya, en ocasiones, causas progresistas a fin de mantener su popularidad, o incluso aumentarla, cuando en realidad su pensamiento es reaccionario y absolutista. Él es el encargado de revisar todos y cada uno de los casos de presos a causa de *lettres de cachet*, y quien decide liberar a los libertinos que hayan pasado dos o tres años entre rejas. Pero a Sade se le considera peligroso, puesto que sus crímenes –de los que ya había sido absuelto por un tribunal civil, no lo olvidemos– son mucho más graves que el simple libertinaje. Breteuil va a Vincennes a entrevistarse con él, acompañado por el teniente de la policía Le Noire. Solo podemos suponer cómo fue la cita, de la que no hay informe, en vista de sus consecuencias. El marqués es un bocazas lascivo y ateo, que aprovecha su gran oportunidad para que, en lugar de liberarle, le envíen a la Bastilla, seguramente de por vida.

El 29 de febrero de 1784 se produce el traslado. Por suerte, las condiciones de su nueva residencia son preferibles a las de la vieja, ya que la Bastilla tiene fama de, por ejemplo, servir las mejores comidas de entre todas las prisiones francesas. Además, recibe visitas de Pélagie con una frecuencia impensable en Vincennes: cada dos semanas, aunque los plazos llegan a reducirse a la mitad en épocas de-

terminadas. Al aumentar sus encuentros cara a cara, el número de cartas se reduce, y el tono con el que el marqués se dirige a su esposa se vuelve cada vez más frío y exigente. Entre otras cosas, pide material de escritura. En los años que está en la Bastilla redacta, en distintos grados de acabado, *Las 120 jornadas de Sodoma*, el *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, *Eugénie de Franval*, *Justine y Aline y Valcour*. Ese impulso creador parece derivar, de forma involuntaria, de las críticas que el abad Amblet hace de las obras de teatro que Sade escribe en Vincennes. Es sabido que el mayor deseo del marqués es alcanzar reconocimiento como dramaturgo, que piensa incluso que sus obras podrían representarse en París, y que su éxito le conllevaría la redención social. Sin embargo, al recibir críticas negativas de mano de su amigo, decide abandonar el teatro en verso y empezar a escribir narrativa.

Además de a escribir, Sade se dedica a comer. Parece que, encerrado e imposibilitado para satisfacer sus apetitos sexuales, sustituye estos por la comida. Hasta el punto en que llega a ser incapaz de vestirse solo: su barriga es tal que necesita ayuda para ponerse la camisa. Así que contratan a un viejo soldado para que ejerza de ordenanza. También contratan a un bibliotecario para que ordene la biblioteca que ha ido acumulando en sus años de reclusión y que alcanza los seiscientos volúmenes, entre los que se encuentra desde Homero o Virgilio hasta Buffon y Voltaire, incluso tratados de fisiología y física. Desde muy joven, el marqués ha sido un lector voraz, y no pierde el espíritu enciclopedista e ilustrado ni siquiera en prisión.

Otra consecuencia de su encierro es que pierde, poco a poco, influencia sobre las decisiones de su familia en favor de su odiada suegra. Es ella quien se encarga de guiar a sus nietos, y recupera el cariño de su hija a medida que esta aumenta su devoción cristiana y se aleja de su marido. Cuando el mayor de sus hijos, Louis-Marie, cumple diecisiete años se pretende que siga la tradición familiar y que ingrese en el cuerpo de Carabineros de Monsieur. Sin embargo, el descrédito en el que ha caído el apellido Sade imposibilita ese ingreso. La Prèsidente, sin embargo, consigue que el joven entre en el Regimiento de Soubise, el segundo mejor del país. Para el marqués es inaceptable. En primer lugar, porque resulta una caída familiar, la constatación de que el desprestigio va más allá de su propio nombre para alcanzar a



su descendencia. En segundo lugar, porque su hijo le desobedece de forma explícita. En tercer lugar, porque se da cuenta de que, en las preocupaciones de su mujer, sus hijos están por encima de él mismo. De hecho, en 1787 se cumplen los diez años de cautiverio, y eso provoca que le vuelvan a retirar la custodia de sus hijos por ser un padre ausente. Mientras Louis-Marie entra en el ejército, su hermano mediano, Donatien-Claude-Armand, consigue entrar en la orden religiosa militar de los Caballeros de Malta.

Aunque las visitas en la Bastilla son mucho más frecuentes que en Vincennes, y a Sade se le permiten paseos diarios o bien por los patios interiores, o bien por las murallas, o incluso por ambos, también es cierto que no siempre son posibles. Durante diez meses, entre 1785 y 1786, estas se prohíben. La causa es el ingreso en la Bastilla del cardenal Rohan, a quien se considera partícipe en una estafa a María Antonieta. En realidad, a él le han engañado tanto o más, igual que el joyero al que una joven ha encargado un collar de diamantes, supuestamente, para la reina. El cardenal goza del afecto de gran parte de la población y, como medida de seguridad, se cancelan todos los accesos innecesarios a la prisión. Como no puede ser de otra manera, Sade se enfurece. Cuando la justicia determina que Rohan no es culpable, sino que lo han utilizado, le liberan. Esta nueva humillación a la corona es uno de los últimos golpes que recibe. Se hace patente que el mundo en el que viven los reyes y en el que viven sus súbditos están desconectados por completo.

Entre 1788 y 1789, Sade por fin tiene acceso a información del exterior, ya que se le permite leer diarios. Hay disturbios y saqueos, tensiones cada vez mayores entre el parlamento y Luis XVI, el país entra en quiebra y se declara en suspensión de pagos. Las consecuencias se notan incluso dentro de la Bastilla, y a los presos se les suprimen las visitas y los paseos. La relación entre el marqués y Pélagie se vuelve cada vez más fría y más difícil. Ella tiene problemas estomacales y las piernas débiles, con lo que andar se le hace difícil. A eso hay que sumar las penurias económicas y que su religiosidad se agudiza, hecho que la convierte en el objetivo de las diatribas y el desprecio de su marido. Ese mismo año, el marqués se ha trasladado a una habitación en el sexto piso de la torre Liberté. Desde allí arenga a las masas el 2 de julio de 1789, y las insta a que tomen la prisión y liberen a los

presos. Al día siguiente le trasladan al convento-manicomio-prisión de Charenton. Pélagie se dirige a la Bastilla a recoger las pertenencias de su marido el 14 de julio, el día de la toma. No volverán a ver ni libros, ni ropa ni manuscritos, entre los que está *Las 120 jornadas de Sodoma*.

Al fin, el 1 de abril de 1790, el marqués de Sade es un hombre libre. Pero es un aristócrata en la Francia revolucionaria y corre el peligro de perder la cabeza. Su esposa ha dejado muy claro que no desea volver a verle, y su familia ha huido del país o planea hacerlo. Es pobre y está solo. Unas semanas después, conoce a Constance Quesnet, con quien entabla una relación platónica y de conveniencia. Lo irónico es que eso no quita para que se trate de la única ocasión en la que Donatien experimenta unos lazos familiares de verdad. Apoda Sensible a su nueva compañera, y juntos intentan sobrevivir. Para lograrlo, el marqués se registra como ciudadano activo de la zona de París en la que vive. Así es como nace Luis Desade, hombre de letras, aunque más tarde será, simplemente, Luis Sade.

Es cierto que, de hecho, se convierte en ciudadano activo. En primer lugar ocupa el puesto de escribiente oficial de la Sección Vendôme/des Piques, de la que pronto le nombran comisario. Al principio del Terror alcanza el puesto de presidente, aunque renuncia por considerar inhumanas sus actuaciones. Este ascenso fulgurante se debe a la facilidad con la que ha adoptado el discurso y las formas revolucionarias, aunque lo cierto es que su postura política está más cerca del monarquismo constitucional moderado que de cualquier otra cosa. Él, que antes fue el gran defensor de la monarquía absoluta, ha acabado asqueado por su injusticia y su arbitrariedad. No menos asco le dan los *sans-culottes* ni su segunda revolución de agosto de 1792. Si se expresa como ellos es porque, quizá por primera vez en su vida, tiene la suficiente vista como para saber qué tiene que decir si quiere evitar la guillotina. Además, por fin puede afirmar que es escritor: publica *Aline y Valcour*, *Los crímenes del amor* y *Justine*, aunque de forma anónima, y consigue que la Comédie Française estrene dos de sus obras.

Su implicación –aunque tal vez sería más adecuado decir camuflaje– política le lleva a leer en 1793 el panegírico en honor a Marat y a Le

Peletier, al mismo tiempo que salva la vida a sus suegros. Si hay algo de lo que no cabe duda es de la repugnancia que siente Sade hacia la pena de muerte. Siempre que justifica el asesinato lo hace desde una perspectiva personal, y el estado jamás debería poder disponer de la vida de ningún ciudadano, sea cual sea el crimen que haya cometido. La sensación de que puede adaptarse con éxito al ambiente revolucionario tampoco dura demasiado. Se ha librado de morir aun estando emparentado con la familia real, habiendo sido considerado, por error, como *emigré*, incluso recibe algo de dinero enviado desde La Coste por mediación de su abogado, Gaufridy, pero el 15 de noviembre de 1793 comete un grave error: en la Convención Nacional hace un discurso en defensa del ateísmo. En diciembre, Robespierre exige el cese de la campaña antirreligiosa y declara que el ateísmo es contrarrevolucionario. El día 8 detienen a Sade e ingresa en Les Madelettes, luego en Des Carmes y por último en Saint-Lazare, aunque no es hasta marzo del año siguiente cuando se formaliza la acusación, que incluye cargos por inmoralidad, por relacionarse con monárquicos y por solicitar un cargo en la Guardia Constitucional de Luis XVI en 1792. En realidad sí había cargos por los que merece, para los revolucionarios, al menos una condena de prisión, pero se le acusa por nimiedades. Tanto en el Antiguo Régimen como en la Revolución, los encarcelamientos de Sade son arbitrarios e injustificados. Gracias a la influencia de su fiel Sensible le trasladan a Pictus, donde se escapa de la guillotina en el último momento. Su sentencia de muerte está firmada para el 8 de termidor del año 2, es decir, el 26 de junio de 1794: cuando dicen su nombre, al pasar lista de condenados, no contesta. Gracias a eso conserva la cabeza. Tras la caída y muerte de Robespierre, la sección de Piques, citando el patriotismo de Sade, solicita su excarcelación, que se hace efectiva el 15 de octubre.

Durante la época del Directorio su situación económica es terrible. Implora que le concedan trabajo de funcionario sin obtener resultados. Gaufridy, su abogado, al enterarse de que el marqués no ha pagado las deudas que afectan a Pélagie, decide apoyarla a ella y sus hijos, por lo que se desentiende a la hora de enviarle dinero a él. Incluso llega a sabotear la venta del castillo de La Coste. A esas dificultades hay que sumar la ironía de que siga considerándose a Sade un

*emigré*, cuando es el único miembro de su familia que no ha abandonado el país durante toda la revolución. Pero las pruebas que aporta para que le borren de dicha lista no aseguran que sea el mismo hombre quien aparece en ellas por un motivo muy simple: la facilidad, o el descuido, con la que el marqués ha cambiado de nombre de forma constante. Es cierto que tiene recibos y demás documentos, pero no puede demostrar que todos sean suyos.

Aún hay más. El ambiente moral ha cambiado de un extremo a otro casi con tanta frecuencia como él ha cambiado de nombre. Del puritanismo de Luis XVI se pasa a la libertad revolucionaria hasta la irrupción de Robespierre, con quien regresa el puritanismo. El Directorio es, probablemente, la época más libertina del siglo, pero Fouché, y después Napoleón, reinstauran una moral severa y la Iglesia recupera gran parte de su poder. Si a esto se añade que *Justine* se considera la novela más escandalosa de la década de 1790, la situación no pinta bien para Sade. Es cierto que la edición es anónima, pero casi todo el mundo sospecha quién es su autor. En enero de 1800 el marqués se ve obligado a separarse de Sensible e ingresar en el hospital de Versalles para no morir, de frío o de hambre, en la calle. Se le acumulan las deudas y los embargos de unas propiedades que no puede vender ni disfrutar, y de las que no obtiene ningún beneficio. A las críticas a *Justine* se suman las de *Los crímenes del amor*. El 6 de marzo de 1801 la policía entra en el despacho de su editor, les detiene a ambos por escribir y publicar material obsceno, y embarga los ejemplares de *Juliette*. Napoleón quiere evitar el escándalo que supondría llevarle a juicio y opta por meterle en un calabozo y olvidarse de él, que niega una y otra vez ser el autor de ninguna de las novelas que se le atribuyen. Unos meses más tarde le llevan a Sainte-Pélagie, y en 1803 a Bicêtre. Las cárceles están abarrotadas y muchos intelectuales se encuentran en ellas, por lo que casi nunca le falta buena compañía y conversación. Sin embargo, para la familia es una deshonra que se encuentre en un lugar tan sórdido como Bicêtre, por lo que solicitan su ingreso, de nuevo, en el manicomio de Charenton. Se le declara enfermo de demencia libertina y se acepta su traslado.

Ya no es un escritor de novelas guarras, ahora es un loco que, gracias a las tres mil libras anuales que paga su familia, tiene ciertos privilegios en su encierro. Sensible se muda a vivir con él un año después

de su llegada al centro. Allí vivirá el marqués hasta el fin de sus días, allí entablará una amistad con Coulmier, el director de la institución y precursor de la psiquiatría moderna, y allí recuperará la actividad que más ha amado durante toda su vida: el teatro. Dentro del manicomio se construye un escenario y se llevan a cabo representaciones en las que participan algunos actores profesionales y muchos de los internos. Estos espectáculos se convierten en uno de los acontecimientos más modernos de principios del siglo XIX, y muy pronto se pone de moda entre gran parte de la alta sociedad parisina el ir a verlos.

Se organizan cenas de gala a las que Sade acude en calidad de autor y en las que, por fin, desarrolla ciertas habilidades sociales. Continúa escribiendo dramas históricos y alguna que otra novela. A causa de una serie de cambios internos y por presiones externas, durante sus últimos años de vida, ve cómo se reducen sus privilegios, cómo se le prohíbe el acceso a papel y pluma y, por lo tanto, se le imposibilita el escribir. En 1813 se cierra el teatro de Charenton. La relación con Sensible también se complica y Sade se enamora como un niño de una chiquilla de diecisiete años que trabaja de lavandera en el asilo, de nombre Magdelaine. Él le enseña a leer y escribir y ella accede a sus juegos sexuales. A finales de noviembre de 1814 empieza a sufrir dolores en el pecho y el vientre, a los que se suma un acceso de fiebre en los días posteriores. Pélagie ha muerto a consecuencia de unos problemas de vesícula, Louis-Marie de un disparo en la cabeza, y Sensible no está en Charenton. El único que acude es Armand, quien ha conseguido que el nombre de su padre desaparezca al fin de la lista de *emigrés*, y ha movido hilos para poder heredar las pocas propiedades que mantienen, y que no se las quede el estado. El marqués de Sade muere el día 2 de diciembre de 1814, a las diez de la noche. Tiene setenta y cuatro años, y treinta y seis los ha pasado recluido.

## II

He querido detenerme en algunos detalles de su vida porque me parecen importantes. No ya solo por la curiosidad o el interés novelístico que puedan suscitar, sino porque pueden ayudarnos a entender parte de su obra. Tengo que hacer dos aclaraciones. En primer lugar,

no pretendo reducir sus libros a una mera confesión de las aberraciones cometidas, como han pretendido algunos. En segundo lugar, tampoco quiero insinuar que estos no puedan comprenderse si no sabemos quién es el autor y qué tipo de vida llevó. Su obra, como la de cualquier escritor digno de llamarse así, se sostiene por sí misma, su sentido está ahí, en sus propias páginas. Las teorías posmodernas sobre la escritura y la autoría han despojado a aquellos que escriben de casi todo. Toda obra es referencial y derivada, todo sentido se encuentra en el lector, que impone su punto de vista sobre la obra. Creo que esta relativización se ha llevado al ridículo y no es justa. Nos apropiamos de las palabras de los demás, está claro, ya sea de forma consciente o inconsciente, pero eso no quita que el autor tenga algo que decir. De no ser así, no se escribiría.

En el imaginario colectivo, el marqués de Sade es un monstruo sexual a la altura de Gilles de Rais –el mariscal de Juana de Arco, satanista, violador y asesino de más de mil niños–, en quien parece inspirarse la leyenda de Barba Azul. Ambos comparten ese fulgor terrorífico de los hombres que encarnan el mal verdadero. Sus crímenes son tan atroces como improbables, no hay más que mirar los números. Nadie, ni un barón del siglo xv ni un marqués del xviii parece capaz de alcanzar cifras tan pantagruélicas sin que nadie haga nada por ponerles freno. Es cierto que a Gilles de Rais se le acaba deteniendo, juzgando y condenando a la horca, pero los testimonios recogidos por un tribunal inquisitorial se antojan poco fiables, debido a los métodos empleados para obtener la información. No hay duda de que existen sus crímenes, lo que no es tan seguro son las cifras.

En el caso del marqués de Sade, su mito surge de su propia pluma. Son muchos los que han dado por buenas las atrocidades cometidas en sus libros, y quienes han visto en ellos un relato pormenorizado de su propia vida. Es bastante más probable que, privado de su libertad, se dedique a fantasear y a llevar dichas fantasías al paroxismo. Si le detienen por azotar a unas prostitutas, no es creíble que sea capaz de torturar o asesinar a nadie y salir indemne –sirva como ejemplo el asunto de las niñas–. Es demasiado chapucero. Sade escribe durante toda su vida: poemas, cartas, relatos, diarios, cuadernos de viaje... Ya en su juventud escribe alguna novela libertina, pero lo que de verdad le inspira es el teatro. Escribe, dirige y actúa desde La Coste hasta

Charenton. Sus aspiraciones reales son como dramaturgo. Un hecho que podría confirmar la hipótesis de que es el encierro el que le empuja a sus novelas es que, como ya hemos visto antes, no es hasta que recibe críticas negativas de sus textos dramáticos cuando se dedica de verdad a ellas.

En 1784 su mujer le dice en una carta: «Te ruego que refrenes tus escritos. [...] Sobre todo, no escribas ni hables de las aberraciones [...] que el mundo podría aprovechar para juzgarte.» (Plessix Gray 2002: 444) Tiene razón. Es por ellos por los que se le juzga, y sin ellos lo más seguro es que no supiéramos quién fue, le habríamos olvidado como al resto de libertinos de su tiempo. Pero no ha sido así, a pesar de los esfuerzos realizados por su familia y los censores para ocultar su obra, los manuscritos perdidos y otras tantas circunstancias que parecían empeñadas en que el marqués no superara la barrera del tiempo. Sin embargo, tanto él como sus escritos perviven. Durante más de cien años fue un autor prohibido, y las ediciones de sus libros eran clandestinas. Pero todo eso ha dado igual.

Uno de los textos que redacta mientras está preso en la Bastilla –y uno de los más llorados, al creerlo perdido– es *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. En efecto, durante la famosa toma, el manuscrito desaparece. Se trata de un rollo de poco más de dos metros formado por hojas de once centímetros pegadas entre sí, escrito por ambas caras, en treinta y siete noches de 1785, con una letra apretada y diminuta. Arnoux de Saint-Maximin lo encuentra en la celda donde el marqués lo había ocultado, y pasa a formar parte del patrimonio de la familia Villeneuve-Trans. En 1904 lo compra el médico –dermatólogo y fundador de la sexología– Iwan Bloch, que lo publica bajo el nombre de Eugène Dühren. Habrá que esperar hasta la muerte de Bloch y a que el manuscrito cambie de manos para que el texto vea la luz en una edición decente, sin los errores que plagan la versión anterior. Entre 1931 y 1935, al fin, el poeta y ensayista Heinrich Heine publica tres volúmenes fieles al original.

La novela no está acabada, ni de lejos. Es un proyecto monstruoso. De haberla terminado, puesto que solo está desarrollada la primera de sus cuatro partes, se trataría de un auténtico Behemot de la depravación. En ella se cuenta la historia de cuatro libertinos unidos

por una misma empresa, un retiro de cuatro meses durante los cuales satisfarán todos sus deseos, sin que nada ni nadie les moleste. Para ello, el duque de Blangis, su hermano el obispo, el presidente de Curval y el banquero Durcet planean un encierro voluntario –por su parte, no por la de sus víctimas– en el castillo de Silling, propiedad que el último tiene en la Selva Negra. Allí llevan a sus cuatro hijas, que desposan entre ellos para sellar el pacto, a cuatro alcahuetas contratadas como narradoras, a ocho jodedores y a cuatro dueñas para que vigilen el harén, formado por ocho niños y ocho niñas de entre doce y quince años. Los dieciséis componentes del serrallo han sido seleccionados por su belleza, de entre las decenas secuestradas por las alcahuetas. El total de habitantes de Silling es de treinta y seis, sin contar a los cuatro amigos ni al personal de cocina.

El castillo es de muy difícil acceso, como en las novelas góticas. Está aislado, en la cumbre de una montaña a la que solo puede accederse mediante un puente de madera construido para ese fin, y retirado en cuanto la comitiva se instala. Para aumentar la sensación de aislamiento, está situado fuera de Francia al otro lado del Rin. En Suiza, seguramente. El plan trazado por los amigos es férreo, y los horarios son igual de estrictos para todo: hay que levantarse a las diez de la mañana; a las once se pasa al dormitorio de las niñas, donde se desayuna y se las inspecciona por si han cometido alguna falta; a las doce se pasa a revisar el dormitorio de los niños; a la una, quien lo tenga permitido, podrá aliviarse de las necesidades corporales; a las dos se sirve la comida; a las cinco se pasa al café y los licores; a las seis es el turno de los relatos; a las diez se cena y al terminar se pasa al salón para que empiecen las orgías; a las dos de la madrugada se pone fin a la jornada.

Para cada actividad hay permisos y prohibiciones: al despertar, por ejemplo, los jodedores que no tuvieran que dormir con los amigos, han de llevarles un muchacho. Las narradoras tienen asignado un mes, igual que cada amigo lleva el control de la bolsa común y de la libreta de los castigos de forma sucesiva. Pero la actividad más importante del día es el relato de cinco pasiones, que condicionan los actos de los libertinos. No pueden llevar a cabo ningún vicio que no haya aparecido antes en esos relatos. Así, al mes de noviembre corresponden las ciento cincuenta pasiones sencillas, presentadas por



la señora Duclos. En diciembre la señora Champville relata las ciento cincuenta pasiones dobles. A Martaine corresponden el mes de enero y las ciento cincuenta pasiones de tercera clase o criminales. Por último, en febrero, Desgranges contará las ciento cincuenta pasiones asesinas. La novela está dividida en cuatro partes que corresponden a la naturaleza de estas narraciones. Las partes segunda a cuarta, sin embargo, solo están planificadas, de modo que no tenemos más que los aspectos generales de cada una de las perversiones, pero no su desarrollo, ni el de las actividades que provocan en el castillo.

A pesar de su incompletud y de que encontramos los errores propios de un primer manuscrito sin revisar, podría decirse que *Las 120 jornadas de Sodoma* es la obra más brutal de Sade. Hay quien la ha calificado como un catálogo de depravaciones, y desde luego tiene mucho de inventario. Para empezar, la clasificación de las pasiones y su gradación, la división de cada una de ellas en ciento cincuenta pasiones particulares, enumeradas a razón de cinco por día. Todo tiene su lugar y su tiempo, tanto en la forma como en el contenido de la novela. Una de las obsesiones del marqués es el orden. Por eso se reprende por haber revelado más de la cuenta antes de tiempo, y por lo mismo sus libertinos han de resistir con todas sus fuerzas los impulsos por saltarse las reglas. Incluso se ofrecen a pagar las altísimas multas que conllevarían dichas transgresiones, pero los demás se niegan y les fuerzan a aguantar. A fin de cuentas, el dinero no significa nada cuando se dispone de él a voluntad. Mantener el orden es mucho más importante.

Michel Onfray, que en otros asuntos tiene el hocico muy fino, parece perder el rastro por completo cuando tilda *Las 120 jornadas de Sodoma* de novela fascista. No porque *fascismo* se haya convertido en una de esas palabras que se aplican a todo aquello que no nos gusta, él no cae en esa falacia. De hecho, hace el inventario de todos los elementos que, a su juicio, unen el texto o, mejor, el régimen que describe, al campo de exterminio: la redada, la deportación, el campo, la policía, el penal, la subhumanidad, la raza de los señores, la desnudez, la selección, las insignias, el tatuaje, el uniforme, el reglamento, el rapado y el registro (2010: 287-288). Todo ello responde a una obsesión que Sade comparte con el fascismo, es cierto. Esa obsesión es el orden. Pero, para cada uno de ellos, el orden tiene objetivos dis-

tintos. El propio Onfray cita a Durcet a continuación: «Se me pone tesa cuando hago el mal.» Esa es, precisamente, la diferencia. Incluso aunque tuviera razón en todo lo demás, aun cuando aceptáramos su idea de un fascismo esencial y atemporal, Onfray se equivoca al calificar a Sade de fascista: el fin que buscan sus libertinos es el mal, aspiran al Mal en mayúsculas, absoluto. Por eso resulta terrorífica su obra. Lo que no es menos terrorífico, puede que incluso lo sea más, es que el fascismo aspira al bien. Hay algo platónico en él, algo que une el orden con lo bello, lo bueno y la verdad, algo que se ve con claridad en su arte, en especial su arquitectura de corte neoclásico. En Sade el orden es lo contrario, o casi.

No puede haber fascismo donde no hay Estado. Las comunidades en la obra de Sade son de escala microscópica. Como mucho, son sociedades secretas de conveniencia, cuyo objetivo no va más allá de saciar los deseos de cada uno de sus miembros. Ahí acaba todo. Puede que Onfray esté demasiado influenciado por la adaptación cinematográfica que rueda Pier Paolo Pasolini en 1975. En *Salò o los 120 días de Sodoma*, el director italiano lleva la novela a la República Social Fascista de Saló, creada por Benito Mussolini a mediados de la década de 1940, y ocupada por la Wehrmacht alemana. Como el libro, la cinta está dividida en cuatro partes, aunque no son equivalentes: anteufrno, círculo de las manías, círculo de la mierda y círculo de la sangre. La fidelidad al texto es asombrosa, a pesar de las diferencias tanto de contenido como de intención. Es sabida la militancia comunista de Pasolini, así como su homosexualidad –ambas son causa probable de su asesinato– y no podemos pasar por alto la naturaleza crítica de su interpretación, puede que no tanto de la novela como del régimen totalitario que llevó a Italia a la guerra y de sus remanencias. El director hace pronunciar al duque de Blangis: «Nosotros, los fascistas, somos los únicos y auténticos anarquistas.» Una vez alcanzada una posición de poder, parece decir, ya no hay más ley que la propia voluntad. De aquí pueden deducirse dos conclusiones. La primera es que el anarquismo es la ausencia de orden social –la idea de equivalencia entre el caos y la anarquía es uno de los mayores triunfos de la mentalidad burguesa–. La segunda es que la cima social exime del cumplimiento de las normas morales y el respeto a la justicia.

Quizá sea en ese sentido en el que Onfray acusa a Sade de fascista. No está solo, Hannah Arendt también hace insinuaciones similares. Pero si lo propio del fascismo es, entonces, la violencia contra los súbditos, en una especie de estado de excepción, y la insumisión de las cúpulas al orden jurídico, entonces podemos calificar de fascistas a muchos tipos de gobierno, algunos de los cuales incluso serían fascistas en sentido estricto. Pero también podría darse el caso de un Estado fascista en el que la ley se observara de forma estricta en todos los niveles de la sociedad. Si fuera así, ¿sería fascismo esencial, como del que habla Onfray? ¿Un fascismo histórico? ¿O se trataría de un fascismo utópico, porque la realidad es siempre susceptible de caer en corruptelas? No podemos olvidar algo que nos ha enseñado la experiencia: que la práctica política tiene, en general, muy poco que ver con la teoría.

Otra de las atribuciones de Onfray hacia Sade es la de ser un bastión del feudalismo. A pesar de todas las contradicciones de su pensamiento político, ahí caben pocas dudas. El marqués representa como ninguno la moral de los señores. Por eso llama todavía más la atención cuando aquel apunta que algunas de las pasiones descritas en el libro las empleará después «la milicia de Vichy, la Gestapo alemana, la soldadesca nazi y todos los regímenes fascistas.» (Onfray 2010: 291) Arrancar dientes, romper huesos, introducir objetos metálicos al rojo, la crucifixión, la rueda... ninguno de esos métodos es exclusivo del totalitarismo. De ser así, tendríamos que revisar toda la historia política, desde los martirios de los santos hasta Abu Ghraib. La relación del cristianismo con los suplicios siempre ha sido íntima, primero como víctima y luego como ejecutor.

Lo más curioso es que este tipo de pasiones, como las llama Sade, solo ocupan la cuarta y última de la novela. Antes de eso nos encontramos con fantasías mucho más inocentes, algunas de ellas corrientes – o que hoy no nos parecen perversas –, otras desagradables, crueles, y alguna incluso divertida. La primera anécdota que cuenta Duclos consiste en que, siendo ella una niña muy pequeña, un cura del convento en el que trabaja su madre la hace entrar en una habitación y se masturba delante de ella. Al terminar le paga, y así empieza su carrera como alcahueta. En el mismo lugar, otro cura hace que le mee encima, el mismo día en que ella cumple siete años. A partir de ese

momento tenemos historias de orina, mocos, saliva, voyerismo, sexo intercrural, unos en los que se huelen o se follan sobacos, suciedad, eructos, vómitos, pedos, un libertino que come fetos o embriones y, sobre todo, mierda. Ya hemos visto que durante toda su vida el marqués tiene debilidad por el ano y los productos que allí se originan. Los excrementos tienen todo tipo de uso: sirven para perfumar, para untar, para provocar la eyaculación, para devorar. Hay mucha coprofilia y aún más coprofagia. En un lugar hiperbólico como *Las 120 jornadas*, donde el dinero o la excitación no tienen límites, la mierda es omnipresente. Menos para las pobres criaturas que forman el harén, quienes tienen prohibido cagar por sí a los libertinos les vienen ganas de disfrutar de sus excrementos.

Entre las pasiones sencillas también se incluyen los azotes, la utilización de objetos al rojo vivo, los golpes dados por sorpresa, los caprichos masoquistas como el de aquél que se hace coser el ojo del culo, los que comen junto a los perros, las humillaciones verbales, o las fantasías necrófilas, hasta alcanzarla de hecho. Pero no todo tiene un carácter sexual explícito. El robo y el asesinato resultan igual de excitantes para los auténticos libertinos. Las pasiones dobles incluyen la penetración –cosa que no hacen las simples– y los desvirgamientos tienen un papel fundamental. También el incesto, las impiedades y blasfemias, actos sádicos y masoquistas. Destaca la acumulación de perversiones, como la de aquel libertino que «para reunir el incesto, el adulterio, la sodomía y el sacrilegio, da por culo a su hija casada con una hostia.» (Sade 2011: 375) En esta categoría cabe la zoofilia, las amputaciones y el canibalismo. Por último, las pasiones asesinas son eso, asesinas. Lo importante, sin embargo, no es la muerte en sí misma, sino el modo en el que se procura. Hay envenenamientos, gente arrojada a hornos, otros que se ahogan en excrementos, asados a la parrilla, devorados por leones, aplastados por techos que se hunden, acuchillados, obligados a tragar aguarrás...

A medida que avanza la narración las perversiones se vuelven más violentas y se van solapando, de modo que cada libertino realiza acciones más complejas que el anterior. Muchos de ellos son nobles, clérigos, financieros o representantes de la ley. La mayoría podrían considerarse, por tanto, de buena familia, lo que supondría que los libertinos son señores de nacimiento. Sin embargo, el caso de la pro-

pia Duclos contradice esa hipótesis. Ella nace pobre, es la hija menor de una empleada que trabaja en un convento, y descubre en la prostitución una fuente inagotable de dinero y de placeres. Alcanza una riqueza considerable mediante el robo y la traición, actividades que traen consigo el goce de hacer el mal unido al beneficio propio del acto en sí. Es decir, que el libertinaje no es exclusivo de las clases pudientes, sino que gracias a él existe una cierta movilidad social, propiciada por la crueldad, la mentira y la falta de respeto por las normas sociales. Para los libertinos la ley no significa nada, si acaso un obstáculo. Sirva como ejemplo este fragmento:

En el almuerzo se habló de moral. El duque dijo que no concebía cómo las leyes, en Francia, castigaban severamente el libertinaje, puesto que el libertinaje, al ocupar a los ciudadanos, les distraía de las cábalas y las revoluciones: el obispo dijo que las leyes no castigaban positivamente el libertinaje, sino sus excesos. Entonces se analizaron, y el duque demostró que no había ninguno que pudiera resultar sospechoso para el gobierno, y que según esto había no solo crueldad, sino incluso absurdo en el hecho de querer condenar aquellas minucias. (Sade 2011: 237)

Es evidente que aquí quien habla es el propio marqués, encerrado en la Bastilla: los suyos no son delitos merecedores de castigo, cuando hay criminales peores que él que siguen en libertad. Por raro que pueda parecer, Sade es un preso político sexual. Considera que el libertinaje es un proceso educativo que convierte a los individuos sometidos a las ataduras sociales en criaturas libres, les arranca el velo de los prejuicios y les enseña la verdad: que solo deben guiarse por sus propios instintos. En definitiva, los ilustra. Porque en el fondo, tras todo ese inhumanismo, toda la crueldad y el naturalismo idealista del mal del que hace gala, lo que se encuentra es el espíritu de la Ilustración. Si aceptamos que «la crítica del poder, de la lucha contra la tradición y del asalto contra los prejuicios forma parte del cuadro habitual de la Ilustración» (Sloterdijk 2007: 53), en el marqués encontramos las tres puntas del triángulo. Acabamos de ver cómo critica la ley y el gobierno por la necedad de perseguir el libertinaje en lugar de eliminar peligros más graves y más acuciantes. La tradición y los prejuicios son el germen de la moral; podemos imaginar cuál será su postura frente a ellos.

*Las 120 jornadas de Sodoma* es una obra repugnante y violenta pero, sobre todo, es tediosa. Lo que tiene más mérito si recordamos que es solo una parte y el plan de las otras tres. Es un inventario, y como tal es necesario contarle todo. En ese aspecto, ni su incompletud es un obstáculo para el éxito. Otra cosa muy distinta es el disfrute en su lectura, pero creo que es una cuestión menor porque, en el fondo, no es una novela y no está escrita para su disfrute. Es más bien al contrario: está escrita contra el lector. Su violencia no está solo en los casos particulares que cuenta, no está en las torturas ni en las agresiones sexuales, sino en la estructura misma de la obra. Lo terrible es su andamiaje teórico, lo que podemos deducir de él y que no es sino una ilustración inversa, un platonismo negativo que, en lugar de sacarnos de la caverna, nos lleva más abajo, a un lugar al que no llega ninguna luz y del que no hay ruta de escape. Ese fondo no es la destrucción, sino sus restos; no es el mal, o al menos no lo es desde una perspectiva ética, aunque quizá sí desde una ontológica: es la nada. Es el aislamiento, la incomunicación, el vacío que encerramos –y nos encierra– en nosotros mismos.

La única vía de comunicación que se le ocurre al sujeto sadiano es a través del dolor. Por eso se equivocan quienes consideran que el libertino anula a su víctima y la entiende como un objeto sin conciencia. Esa conciencia le es indispensable para establecer su yo individual. No hay ningún placer en golpear un muro o una silla; es un sinsentido. Aun cuando hay un componente sexual, el vínculo entre ambos no es erótico, o al menos no del todo. El goce libertino es cerebral antes que genital y se obtiene por comparación y por dominación. Su lógica es la del individuo consciente de su propia conciencia, pero no de las demás. Para él, el solipsismo es una trampa que es incapaz de aceptar, y se proyecta en el otro a través del acto violento, que supone que podrá romper la barrera que existe entre ambos de manera momentánea. Esa es la diferencia fundamental entre el erotismo como lo entienden Bataille y Sade.

El primero supone que, como criaturas finitas –nuestra vida tiene un origen y un final, y nuestra conciencia tiene esa misma duración– el momento del orgasmo supone una cancelación de nuestra conciencia y, por tanto, de nuestra finitud. Durante ese instante somos infinitos, nuestra negación nos inserta en la totalidad. El segundo, sin embar-

go, a lo más que puede aspirar es a formar un circuito de proyección y reflejo, en el que una conciencia imagina que existe otra como ella, pero que se resiste a cualquier contacto. El sujeto sadiano está solo, pero solo en extremo. Está condenado a la soledad absoluta y, por encima de todo, al aislamiento emocional. Todos sus esfuerzos están dirigidos al otro, a conocer aquello que tiene enfrente y que se le muestra solo como carne. El placer vuelve cada conciencia hacia sí misma, reafirma y refuerza el solipsismo. La crueldad y el dolor, por el contrario, buscan una desgarradura: la conciencia de quien sufre se dirige hacia quien provoca ese sufrimiento, que recibe reflejada de ese modo su propia afirmación. Esa necesidad continua de afirmación del propio yo es la que lleva al libertino a ensañarse con los cuerpos que, en su martirio, le muestran tanto la conciencia de quien padece como la suya que goza. El acto de pasión, por tanto, es un acto intelectual. Curval dice:

Nunca la jodienda debe dictar ni dirigir los principios; es a los principios a quienes corresponde regular la manera de perder el semen. Y que se tenga tiesa o no, la filosofía, independiente de las pasiones, debe ser siempre la misma. (Sade 2011: 318)

Por eso hay tanta insistencia en el orden, en no abandonarse, y por eso el empleo de la palabra resulta esencial. Las acciones deben someterse al orden del discurso, es decir, los cuatro amigos deben respetar los tiempos marcados por las narradoras, y no llevar a cabo nada que no se haya dicho todavía –aunque se sospecha que violan esa ley cuando les viene en gana y los demás no les ven–. El discurso tiene una función doble en la escena sadiana. Por un lado, habilita la acción, la legitima en tanto en cuanto ha sido pensada de antemano. El goce debe originarse en el intelecto y no solo en el cuerpo. Por otro lado, recrea la acción. Mejor dicho, la interpreta, la transforma en escena, en teatro. Hace público el pensamiento. La palabra –y por tanto la razón– es lo que separa al libertino de su víctima. Las posiciones activas y pasivas son intercambiables. Un libertino obtiene el mismo placer al azotar que al ser azotado, al sodomizar que al ser sodomizado, al humillar que al ser humillado. Pero, mientras que la víctima solo grita, él habla, tiene la capacidad de justificar sus acciones. Al fin y al cabo, el proceso que le lleva a ser lo que es, a afirmar su excepcionalidad, solo puede derivar de ahí, de esa destreza a la

hora de seguir un camino que no es el común. Porque la normalidad no necesita justificarse.

La intención del individuo sadiano es alcanzar un estado que le separe por completo de sus congéneres humanos, aspira a transformarse en un monstruo. Por eso, aunque desprecia la ley y a quienes la respetan, necesita de ambos para lograr su objetivo: la transgresión. Aunque su lenguaje es otro, se trata de transgredir las leyes humanas y, en cierta medida, las naturales. Digo en cierta medida porque la naturaleza misma es la que planta la semillita de maldad que el libertino cultiva. Curval lo describe así: «Ávida de asesinatos y de crímenes, la naturaleza hace su ley de cometerlos e inspirarlos, y la única ley que imprime en nuestros corazones es la de que nos satisfacemos sin reparar a costa de quién lo hacemos.» (Sade 2011: 317)

Para la naturaleza el asesinato no significa nada. ¿Qué implicaciones puede tener la eliminación de un simple ser humano? ¿Puede este acarrear algún bien que no pueda traer ninguno más? Obviamente no. Ella elimina individuos de todas las especies de forma continua y sin que ello le comporte ningún perjuicio. Más bien al contrario, porque depura los elementos más débiles o menos aptos. Este argumento suena mucho a darwinismo, y en Sade hay algo de darwinismo social. En un momento de la novela, el duque dice: «Yo mantengo que es preciso que haya desgraciados en el mundo, que la naturaleza así lo quiere, que lo exige, y que es ir contra sus leyes pretender reestablecer [*sic*] el equilibrio si ella ha deseado el desorden.» A lo que responde Durcet:

La desigualdad que ha instaurado en nuestros individuos demuestra que esta disonancia la agrada, puesto que la ha establecido y la desea tanto en las fortunas como en los cuerpos (...); de esta desemejanza es de donde nace el orden que lo conduce y lo conserva todo (...) ya que el infortunio es el vivero al que el rico va a buscar el objeto de su lujuria o de su crueldad. (*ibíd.*: 218-219)

Ya hemos visto que, a pesar de lo que pudiera parecer en un principio, la riqueza o la alta cuna no son lo que otorga derecho a un individuo sobre otro. El dinero no hace al libertino, pero le facilita mucho las cosas. Por un lado, pone a su alcance los medios para satisfacer sus manías y, con frecuencia, para librarse de las posibles conse-



cuencias legales que pudieran llevar consigo. Por otro, le facilita los objetos de su goce, puesto que la necesidad obliga y siempre habrá alguien dispuesto a dejarse hacer lo que sea por dinero. Y aún hay más, porque el libertino encuentra placer también en la comparación. La desgracia es fundamental en su búsqueda de felicidad. Por eso resulta tan gratificante que haya miserables en los que reflejar el propio éxito, y por eso los libertinos ponen tanto empeño en multiplicar las miserias del mundo. El duque señala que «no es el objeto del libertinaje el que nos anima, sino la idea de hacer el mal», a lo que añade el obispo: «cuanto más se quiera hacer nacer el placer del crimen, más necesario será que este crimen sea espantoso.» Curval remata:

¿Cuántas veces, redió, no he deseado que se pudiera atacar al sol, privar de él al universo, o servirse de él para quemar el mundo? Esto sí que serían crímenes, y no los pequeños extravíos a los que nos entregamos, que se limitan a metamorfosear al cabo de un año a una docena de criaturas en montones de tierra. (Sade 2011: 162-163)

En esto consiste la excepcionalidad libertina: ser como una peste o una plaga, actuar como un vector de la naturaleza y acelerar el proceso de eliminación de la vida.

El de Sade es un pensamiento rousseauiano pervertido. Si para Rousseau la naturaleza representa la bondad y la pureza corrompidas por el proceso de civilización –de ahí la figura del buen salvaje y sus ideas primitivistas–, para aquel la naturaleza es una entidad cruel y malvada, y la cultura no ha hecho más que maquillarla un poco a fin de hacerla más amable. En esto no hay nada original, podemos recordar el estado de naturaleza de Hobbes y su famoso *homo homini lupus* (el hombre es un lobo para el hombre), que requiere del poder absoluto del Leviatán para poner paz y orden. Sade retoma las tradiciones pesimista y optimista y las retuerce a la vez, la una sobre la otra. Ahí es donde aparece su originalidad radical. El estado primordial de la humanidad es violento y malvado como la propia naturaleza, pero eso no significa que debamos contradecirla, sino que hemos de seguir sus dictados a rajatabla. Es una especie de imperativo categórico kantiano orientado al mal. Nos encontramos ante un ilustrado y, al mismo tiempo, ante un inhumanista.

Aquí es donde la sodomía adquiere su carácter simbólico. Si hay una actividad recurrente tanto en la vida como en la obra de Sade, es esta. No hay duda de que en cualquier otro caso –y estoy seguro de que en la vida real del marqués también– no sería sino una preferencia más, pero en sus textos tiene un significado alegórico que la transforma en el patrón de su teoría libertina. Tengamos en cuenta, antes de nada, que las teorías genésicas del siglo XVIII contemplan el semen como el único origen de la vida, y que la madre es poco más que una portadora. En ese sentido, el coito permite la generación de una vida nueva al empujar el esperma al lugar donde puede desarrollarse. Ahora bien, si el coito en lugar de vaginal es anal, desde la perspectiva genésica, se convierte en un acto sin sentido, en un desperdicio. Si el acto sexual no tiene una intención reproductiva traiciona su propia esencia, su función de perpetuación y de continuidad de la especie. Lo que podría ser un simple juego, se vuelve una transgresión radical: una simulación paródica –porque se parece al acto reproductivo, pero no lo es– y un anticipo de la extinción de la especie. Por otro lado, aunque los clientes la solicitan y las prostitutas la ofrecen, la sodomía es un delito penado con la muerte. Su práctica, por tanto, añade a la transgresión teleológica del sexo la ilegalidad. Por último, desbarata la diferencia sexual, anula la división normativa de los sexos. Da lugar a una especie de androginia en la que cada cuerpo puede representar el papel que le plazca, tiene la capacidad mágica de transfigurar el ser en otra cosa, en algo que no era antes. El ano se convierte en el órgano erógeno universal, en el signo de una sensualidad nueva que no se somete a limitaciones morales ni ontológicas.

### III

Fijémonos ahora en la que quizá sea la novela libertina más importante del siglo XVIII, y que sin duda es la más famosa. Se trata de *Las amistades peligrosas*, escrita por Choderlos de Laclos y publicada en 1782. El argumento es conocido de sobra: dos amigos libertinos, el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil, se unen para llevar a cabo una venganza y una hazaña. Merteuil pretende vengarse de un hombre que la dejó por otra. Por su parte, Valmont desea lograr la conquista imposible. En definitiva, se trata de una novela de aprendi-

zaje, en la que dos libertinos convierten a su causa a dos muchachas inocentes.

La diferencia fundamental entre ambos es que Valmont tiene fama de seductor, mientras Merteuil pasa por ser una viuda sensible y de una moral implacable. De hecho, a cada uno de los personajes femeninos que aparecen en la novela podría asignársele una característica definitiva: Merteuil es la hipócrita, Cécile es la tonta, su madre, la señora de Volanges, es la severa, Tourvel es la beata y Rosemonde, la anciana tía de Valmont, es la sensata. El reparto de personajes principales lo cierra Danceny, el caballero, que a sus veinte años se enamora de Cécile y junto a ella representa el amor ideal e inocente. De todos ellos, el vizconde es el único que desafía de forma más o menos abierta las normas sociales, al menos en lo que respecta al amor y las infidelidades. El resto las respeta de la forma más escrupulosa que está en sus manos. Menos la marquesa de Merteuil, claro, que es la más perversa de todos y es la verdadera directora de escena.

Ella actúa en represalia y pretende arruinar el matrimonio del conde de Gercourt con Cécile de Volanges, porque es incapaz de perdonar que alguien la abandone por otra amante, y que luego busque a una niña para casarse con una criatura pura. Por eso le ofrece a Valmont que la seduzca, para poder reírse de la humillación que supone casarse con una virgen y encontrarse, en la noche de bodas, con una fulana o una libertina. El vizconde se niega por encontrar el desafío demasiado sencillo: la niña acaba de entrar en el mundo y a su edad cualquiera es capaz de hacerla suya. Sin embargo, él propone otro juego, la mayor seducción de todas. En la casa de campo de su tía, la señora de Rosemonde, se aloja la presidenta de Tourvel, una joven casada y virtuosa, conocida por su carácter humilde y piadoso, alejado de toda sospecha de libertinaje. Ella será la presa que se deje devorar voluntariamente. Si Valmont consigue que esta mujer, que ama a su marido y teme a Dios, se le entregue, la marquesa recompensará su triunfo convirtiéndole, de nuevo, en su amante.

Aquí empieza la separación entre ambos libertinos. Cuando Cécile se enamora del caballero Danceny, su profesor de arpa, busca el consejo de la marquesa, que es amiga de su madre y tiene fama de sensata. Ella le reprende por dejarse embaucar cuando su único objetivo de-

bería ser la felicidad dentro del matrimonio con Gercourt aunque, al mismo tiempo, abre la posibilidad de una relación epistolar con el joven caballero. Desde el primer momento podemos ver en Merteuil una maestría asombrosa para la duplicidad: es capaz de recomendar una cosa mientras dirige hacia la contraria, del mismo modo que tiene una reputación impecable haciendo lo que le viene en gana.

Sirva como ejemplo la historia que aparece en la carta LXXXV. Valmont avisa a la marquesa de que un tal Préván, que tiene fama de gran seductor, se ha propuesto cautivarla y hacer partícipes de sus avances a algunas de las señoras más influyentes de París. Ella sube la apuesta ante el vizconde y le asegura que no solo disfrutará de su compañía, sino que además saldrá de ella impune y se deshará de aquel al que ve como un rival directo del vizconde. Merteuil hace uso de su maestría en las relaciones sociales para coincidir con su pretendiente en cenas y en el teatro y convencerle de que su conquista va por buen camino, cuando en realidad es ella la que lleva las riendas. Se finge sorprendida ante sus galanterías, aunque sus reacciones pueden verse como temerosas, dependiendo de quién mire. Al fin, aprovechando una ocasión en la que están a solas, él decide atacar y declararle su amor. Ella termina por rendirse y llora. Aceptan verse en la cena que ella ofrecerá a la noche siguiente, después de la cual él pretenderá irse, pero se quedará escondido hasta que todos se hayan marchado. Al llegar el alba, él saldría por una pequeña puerta del jardín sin que nadie supiese qué había ocurrido allí. Claro, que ambos mienten: él pretende que se sepa todo, y ella mantener su imagen de mujer decente. Todo sucede según lo planeado y tras la cena y los juegos, ella acude a encontrarse con él en la escalerita secreta donde han acordado que le esperará escondido. Disfrutan el uno del otro y él le hace promesas de amante, a las que ella contesta preguntando cómo pretende dar cuenta de lo ocurrido ante su audiencia. Entonces toca una campana para que acudan los criados, ante los que se hace la señora ofendida. Préván, sorprendido y asustado por esta situación inesperada, saca su espada. Los sirvientes le reducen y la marquesa, en toda su bondad, los retiene y les dice que solo quiere que se vaya. Le dejan marchar. Por la mañana, a primera hora, la señora se encarga de que sus criadas expliquen a las vecinas lo ocurrido por la noche. Aunque la jugada es arriesgada, la marquesa sale victoriosa:

Prévan queda como un corrupto, le expulsan del ejército, pierde la honra y la libertad. Ella, por su parte, es una mujer inocente y ofendida que casi cae en las garras de un sátiro. Se muestra afectadísima y mantiene su virtud.

Esa es la forma de actuar de Merteuil, su mayor capacidad es la del engaño. En la carta LXXXI explica a Valmont sus orígenes y sus principios. Le escribe: «si, en medio de estas revoluciones frecuentes, mi reputación se ha conservado pura, ¿no ha pensado usted que, nacida yo para vengar a mi sexo, y dominar el de usted, he sabido crearme arbitrios desconocidos antes?» (Laclos 2008: 203). Se separa del resto de mujeres porque ella ha creado su propia moral a partir de la curiosidad y la observación. Desde muy joven ha aprendido a estudiar su entorno y a entender no tanto aquello que se pronuncia en público cuanto lo que se insinúa u oculta. Más importante aún, ha aprendido a disimular. Se impone una disciplina corporal que le permite controlar sus respuestas y aparentar sorpresa, estupor o cualquier reacción que se le suponga a una muchacha ingenua que no sabe nada del mundo ni de sus perversiones. Pone un interés particular en estudiar los rostros y las fisionomías. Se provoca dolor mientras ríe, cándida y alegre, al mismo tiempo. Su madre la casa a los quince años y disfruta del sexo mientras se muestra fría ante su marido. Cumple con sus deberes maritales como una esposa abnegada y, tras la prematura enfermedad y muerte de su esposo, estudia tratados morales para saber cómo ha de comportarse una señora decente. Entonces decide provocar el amor, pero no sufrirlo, puesto que no es más que un pretexto para alcanzar otros placeres más carnales y más afines a su sensibilidad. En otras palabras, la marquesa es apariencia, fingimiento, representación. En definitiva, teatro.

Estas dos cartas terminarán por sellar su destino al final del relato. Pero antes, ella y Valmont unen sus esfuerzos para pervertir a la pequeña Cécile. El vizconde acepta el proyecto de Merteuil cuando la señora de Volanges y su hija llegan a la villa de su tía, y se asegura de que la niña mantiene la relación epistolar con el caballero Danceny, que se ha visto interrumpida –por mediación de la propia marquesa, que a su vez aconseja a Danceny– al descubrirla su madre. Los mayores adoptan el papel de confesores e intermediarios entre los jóvenes, que creen en su buena fe cuando, en realidad, no cumplen más

que sus propios objetivos. Son los artífices de una educación sentimental de apariencia noble y fondo perverso. Cécile y Danceny son víctimas de dos depredadores sexuales, pero ni siquiera son las verdaderas presas, sino medios para un objetivo ulterior.

A este proyecto, que entretiene a Valmont y del que sabe sacar provecho, se une la conquista de la presidenta de Tourvel. Para el vizconde, esta victoria sería doble, puesto que uniría al aumento de su reputación como seductor el disfrute de la marquesa de Merteuil. Ella, por su parte, no hace sino plantear dudas y poner obstáculos sobre esta aventura. Es evidente que entre ambos libertinos hubo una relación que no se ha cerrado por completo. De ahí el empeño de Valmont en recuperar sus derechos sobre la marquesa, y el de ella por restar importancia a la presidenta y humillar al enamorado. Porque así es como ella lo ve. En el fondo, ambos se sienten amenazados más allá de lo que son capaces de admitir. Valmont teme que alguien como Prévau le arrebatase su gloria y sus conquistas, o que los sucesivos amantes de la marquesa alcancen la importancia que tuvo él un día y que aspira a recobrar. Merteuil teme que el vizconde se enamore de verdad de Tourvel, lo que la haría perder el poder que tiene sobre él.

Lo cierto es que las acusaciones de la marquesa no son infundadas. En la cuarta y última parte de la novela, hay un cambio en el comportamiento del vizconde. Si hasta ahora ha actuado como un libertino, a partir de este momento lo hace como un amante. Ante sus constantes ataques y declaraciones de amor, la presidenta de Tourvel decide abandonar la casa de la señora de Rosemonde y volver a París, por sorpresa. Valmont ha triunfado sobre Cécile, que sigue amando a Danceny pero se entrega a él, y sobre la presidenta, que, vencidas todas sus defensas por el amor, no ve otra solución que escapar de él. Solo de este modo puede salvar su honra y su alma. La estrategia del vizconde es hacerse pasar por converso y por víctima de las malas compañías. Durante toda su vida no ha hecho sino imitar lo que veía a su alrededor, y creía normal el libertinaje, pero la beatitud y la bondad de Tourvel lo han devuelto al buen camino. Ella le cree y se enamora de él, por eso escapa y se encierra en su propia casa. Él finge estar enfermo durante un tiempo, hasta que logra, a través de un

sacerdote, una cita con ella y decide volver a París. En ese encuentro su victoria es definitiva.

Las tensiones entre Valmont y Merteuil son cada vez mayores, y su falta de entendimiento casi absoluta. Él exige el premio acordado y ella le da largas y consigue que ponga fin a la relación con Tourvel. Además, ha tomado como amante a Danceny, y eso aumenta la impaciencia del vizconde quien, al mismo tiempo, espera poder recuperar a su amante recién despachada. A las exigencias de Valmont hay que añadir la inquietud que sufre la marquesa por un pleito pendiente, del que depende que conserve la herencia de su marido o que la pierda a favor de dos niños de los que no sabemos nada más. Cuando vuelve a París después de estar unos días en el campo, no avisa al vizconde pero sí al caballero, a quien ve a diario. Ante el ultimátum de Valmont, Merteuil responde con una declaración de guerra.

La presidenta de Tourvel abandona su casa y va al convento en el que la educaron, con la intención de quedarse. Allí sufre una crisis, enferma de gravedad y termina por perder el juicio. La señora de Volanges va a cuidarla. El vizconde aprovecha la ocasión, escribe a Danceny y consigue que pase una noche con Cécile, sin justificar su ausencia ante la marquesa. Al conocer la maniobra, el caballero reta al vizconde a un duelo y le provoca una herida mortal. En su agonía, le entrega el paquete de cartas que componen la novela, y que descubren a la marquesa de Merteuil como lo que es en realidad: una mujer libertina y cruel, una maestra de la hipocresía. Valmont muere, pero este gesto supone al mismo tiempo una especie de redención y una victoria sobre su antigua amiga. El caballero hace públicas las cartas LXXXI y LXXXV y envía el resto a la señora de Rosemonde. La publicación de esas dos cartas supone la restauración del honor de Prévan y la caída en desgracia de la marquesa, que es abuchada en el teatro y enferma de viruela.

La historia se salda con la muerte de Valmont y de Tourvel. Cécile y Danceny se convierten en religiosos, ella en un convento de París y él en Malta. La presidenta de Merteuil queda deshonorada, desfigurada, tuerta, pobre –pierde el pleito y la herencia– y exiliada. Laclos describe su novela como una obra edificante que muestra los peligros del libertinaje. Su lectura debe ayudar a que nos mantengamos aleja-

dos de él y seamos respetuosos con las leyes y la moral. Desde luego, si la intención del autor se encuentra en el destino de sus personajes, los principales no salen bien parados. Los dos libertinos reciben un castigo merecido, pero no antes de haber arruinado la vida de sus víctimas.

A diferencia de lo que sucede en las novelas de Sade, aquí el sexo no es explícito. Sabemos que ocurre –Cécile queda embarazada de Valmont, por ejemplo, aunque luego sufre un aborto espontáneo– pero el *sadismo* de Laclos es de otra naturaleza. Las perversiones que observamos no son tanto del cuerpo como del alma. El hincapié está puesto en la hipocresía, en las falsas apariencias, en el arte de la duplicidad. Ahí destaca la verdadera protagonista de la obra: la marquesa de Merteuil. Es cierto que Valmont es un golfo y un seductor, pero es famoso por ello. Hay engaños, claro, uno no puede conquistar a mujeres casadas de forma abierta, pero no llegan ni de lejos al nivel de su amiga. Además, hacia el final de la novela parece contagiarse en cierto modo de las virtudes de Tourvel. No es una transformación radical ni evidente, pero hay algo. No en vano deja de comportarse, en lo referente a ella, como un libertino para asumir el papel tradicional del amante masculino. Por eso, aun cuando la abandona a instancias de la marquesa, mantiene la esperanza de poder reconciliarse con ella. Lo que no ha calculado es la profundidad de la herida que ha infligido, ni las consecuencias que esta tiene sobre la mente de su víctima. Puede que él haya cambiado, pero ella también. Una vez destruido su mundo de certezas –Dios, su marido, la moral–, y abandonada a los delirios del amor, es incapaz de soportar el desamparo que le produce la ruptura. Por eso pierde la razón y después la vida. La presidenta de Tourvel es una criatura cuya sensibilidad la lleva al paroxismo, primero de la virtud y luego de la pasión. Es una devota que cambia a un dios por otro.

De un modo similar, el enamoramiento de Cécile y Danceny es casto e infantil, pero ambos caen presa de los libertinos que creen sus amigos. Si Tourvel es consciente de lo peligrosa que resulta su relación con Valmont –de ahí sus resistencias, su huida y el desgarramiento que le provoca su separación– los muchachos se dejan guiar creyendo que obran bien. Por eso cuando se descubre la trama y el caballero relea su correspondencia, escribe a la señora de Rosemonde lo extraño



que resulta «unir tanta ingenuidad a tanta perfidia» (Laclos 2008: 451).

Porque en el fondo todo es un juego de consecuencias trágicas. Está claro que las víctimas se dejan manipular porque creen en el amor, pero no ocurre lo mismo con los libertinos. Si Valmont ejerce de amante con Tourvel solo es por la gloria que le acarrearé esa victoria; si representa ese papel con Merteuil es porque se siente justificado, no hace más que reclamar el premio que merece. Si de verdad está enamorado de la presidenta, como se sugiere a menudo, no por ello deja de disfrutar de Cécile ni de la compañía de una fulana cuando lo ve pertinente. No se corrige. Puede que pedirle a Danceny que descubra su trama tenga algo de penitencia, pero tiene mucho más de venganza. Es el golpe definitivo contra la marquesa. Él muere, pero ella queda muerta en vida.

#### IV

Ahora bien, el interés de la novela va más allá de la historia que cuenta. Ya hemos visto que Laclos la defiende como una obra moral, pero esa defensa no se limita a las consecuencias fatales del libertinaje y de las falsas apariencias. Él, como Sade, comparte la visión determinista de la antropología moral, pero ambos la adaptan a sus propias creencias: si la naturaleza impone a los libertinos sus pasiones, entonces estas no pueden ser malas. Ya no se trata solo de un problema ético, sino biológico. Los dos autores toman las teorías de la filosofía médica que se desarrollan a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y las emplean para justificar, por un lado, la existencia de seres humanos –de ambos sexos, esto es importante– capaces de afirmar su propia excepcionalidad y, por otro, para llevar a cabo una caracterización libertina de la propia Ilustración.

Existe un paralelismo importante entre la novela, entendida como la entienden Sade y Laclos, y la observación filosófica. Cuando la también escritora Marie-Jeanne Riccoboni critica *Las amistades peligrosas* por considerarla depravada e inverosímil, su autor le asegura que no solo es verosímil, sino que de hecho existen mujeres como la marquesa de Merteuil. Él mismo ha sido su víctima. Los escritores

han de conformarse con la prosaica tarea de describir lo que ven, ya que carecen de esa sensibilidad<sup>1</sup> que permite a las escritoras representar las cosas como deberían ser. Merteuil es como es, no como el autor desearía que fuera. Aunque se trate de un personaje ficticio, en la realidad –y en cualquier país– existen mujeres monstruosas como ella, aunque hay que saber reconocerlas. Solo las cualidades que posee una mujer pueden emplearse para caracterizar la buena femineidad. Cualquier hombre que lo intente está destinado al fracaso, por eso no puede más que fijarse en perversas y culpables como Merteuil.

Laclos se ve a sí mismo en la estela de Molière y de Diderot, como un observador de la naturaleza humana cuyo análisis puede permitir su corrección. A través de la novela, cree poder identificar los principios éticos y políticos que guían la sociedad. Pero esta tarea solo le corresponde a los escritores varones. Las mujeres, entre las que se encuentra Riccoboni, por el contrario, han de entretenerse con las formas más ligeras y agradables de actividad cultural, que son más adecuadas a su naturaleza. Es por eso que Riccoboni no cree posible que exista alguien como Merteuil, porque se escapa a lo que le dicta su propia sensibilidad. Por un lado, alaba la capacidad de las mujeres de ver las cosas como deberían ser, mientras por el otro le quita valor a su trabajo y a su entendimiento. Como se puede ver, Laclos esboza una teoría de la novela y del género fundadas en esta noción de sensibilidad, según la cual a hombres y mujeres les corresponden distintos tipos de relación con la cultura y, por tanto, formas opuestas de enfrentarse a la escritura.

Ahora bien, a esta teoría dimórfica del género hay que añadir una nueva capa que encontramos en *Las amistades peligrosas*, y que le emparenta con Sade: el libertino. Ambos escritores comparten una visión similar respecto a la sociedad que les rodea, una visión dominada por el desapego y el cinismo. Laclos mantiene una postura de origen rousseauiano, y considera que las mujeres civilizadas son

---

<sup>1</sup> Tenemos que recordar que, en el siglo XVIII, «sensibilidad», «temperamento», «constitución» o «hábito» forman parte de la terminología médica y definen un modo específico de entender las relaciones que se forman entre el cuerpo, la mente y las formas sociales.

más sensibles y delicadas que las naturales y, por tanto, más propensas a enfermar. Esta opinión tiene sus defensores también en el ámbito de la medicina, y no solo en la filosofía. A partir de, más o menos, la década de 1750 se desarrolla la antropología moral, una nueva corriente de pensamiento médico en la que se relacionan las nociones de sexo, sensibilidad y vapores. Gente como Pierre Roussel se esfuerza por establecer una clasificación de los seres humanos divididos en tipos. La división sexual no se realiza de forma exclusiva por los genitales que muestra un individuo, sino que se observa en todas sus cualidades. Dicho de otro modo, es la biología la que determina las conductas y el sexo afecta al cuerpo en su conjunto, no solo a los órganos reproductores. Así, en los hombres pueden observarse características cerebrales, mientras que en las mujeres predominan las emocionales, que provienen de la matriz. La educación y la socialización pueden modificar la sensibilidad, pero es la naturaleza quien la determina.

Es cierto que en *Las amistades peligrosas* no hay ningún personaje que pueda considerarse natural, pero también lo es que es la exposición al vicio la que condiciona la desviación respecto de las normas sociales. Es su constitución la que les lleva a resistir o a dejarse arrastrar por los estímulos, ya sean físicos o morales, que les rodean. No depende tanto de su sexo como de cada individuo. Aquí destaca Valmont y, sobre todo, Merteuil: su sensibilidad es del mismo tipo, y les separa del resto de personajes. Ambos necesitan una renovación constante de los medios a la hora de obtener placer erótico, pero no son esclavos de la pasión. Más bien al contrario, es esa pasión la que está dominada por el cerebro, lo que les lleva a guiar, manipular y dominar a sus objetos de deseo. O ni siquiera, ya que la trama que les lleva a abusar de Cécile y Danceny no tiene nada que ver con ellos.

La conquista de la presidenta de Tourvel es diferente. En primer lugar, porque ella sí es el objetivo principal. Se trata del muy libertino proyecto de mancillar lo que es puro, de destruir su mundo y dejarlo irreconocible e irreparable. En segundo lugar, porque despierta en Valmont una serie de emociones que Cécile no es capaz de provocar en ningún caso. Si la niña es bonita y sensual, como reconoce en algún momento, también es un blanco demasiado sencillo. Se puede disfrutar de ella, pero no más allá de un simple pasatiempo. Cual-

quiera puede seducirla. Si no fuera porque su madre ha puesto sobre aviso a Tourvel respecto a Valmont, este no se habría tomado la molestia de ocuparse de ella.

Pero la presidenta es una empresa difícil, es justo lo contrario de Cécile y, al mismo tiempo, del mismo Valmont. Es miedosa y devota, está casada y resiste a toda seducción. Además de la satisfacción que supone un logro de esa magnitud, y las pequeñas satisfacciones que se obtienen durante el proceso, Valmont se ve asaltado por un sentimiento de la maravilla. Si bien las cualidades de la presidenta la convierten, a sus ojos, en el sujeto experimental perfecto –si entendemos su plan de perversión como un experimento–, esas mismas cualidades provocan en él una fascinación que no estaba prevista. Ella le ablanda. Ya he dicho antes que no hay redención, pero la relación le afecta de una forma evidente. Aunque cabe esperar que las expresiones tiernas y sensibles que le dirige formen parte de la estrategia de seducción, Merteuil tiene razón al observar que esa explicación no cubre todo el fenómeno. En efecto, Valmont se enternece y se debilita, desde la lógica libertina, ante su presa. La marquesa llama a eso amor, pero puede que lo haga solo para humillarle. Desde luego, la aparición de esos sentimientos, sean los que sean, no desvía al vizconde de la línea trazada. En su momento de mayor debilidad es cuando da el golpe definitivo.

Si insisto tanto en esto no es porque considere a Valmont el protagonista de la novela, sino porque me parece importante señalar que el hecho de que sea un libertino cruel y amoral no implica que no tenga sentimientos. Otra cosa es que su sentido moral le lleve a respetar a sus congéneres y sus reglas. Lo mismo ocurre con Merteuil. Ambos comparten una noción de superioridad sobre el resto de personajes debida al conocimiento profundo que les permite dominar y colocarse al margen de las convenciones. Saben cómo funciona la sociedad, cuáles son sus límites y cuáles los modos más efectivos de sortearlos. Si tratamos de separar a ambos libertinos, si entendemos la novela como una fábula en la que Valmont acaba redimido por el amor, entonces se nos escapa la afinidad que le une a Merteuil, perdemos el carácter casi mitológico que se empeña en defender durante casi todo el texto. En definitiva, estaríamos volviendo a la dicotomía hombre-mujer de la que la categoría del libertino supone una ruptura.

Porque en el fondo se trata de eso, de romper el binomio establecido por la antropología moral que asocia a los hombres la seducción y a las mujeres la rendición. Laclos, como Sade, toma las nociones de la sensibilidad y el determinismo biológico que conlleva para redirigirla, para crear un nuevo significado. La sensibilidad no separa entre sexos, sino entre libertinos y el resto de la humanidad, entre cazadores y presas. No es de extrañar, por tanto, que aquellos se sientan por encima de estos.

De ese modo, las actuaciones de Merteuil y de Valmont toman otro carácter. Lo que antes podríamos haber considerado amor se convierte en una subversión del tipo masculino en la figura del vizconde. En presencia de Tourvel, el seductor se transforma en seducido, sensible, delicado, temeroso; admite que existe una fuerza que le une a ella y que es incapaz de reconocer. Esto le provoca alarma, porque es algo que desconoce y que no había experimentado antes. Forman un círculo de irresistibilidad. Merteuil cree que se trata de amor, pero es algo más complejo, es una inversión. Del mismo modo, ella representa la subversión del tipo femenino, que responde a los avances de los hombres y cae rendida ante sus encantos. En lugar de sensible es cerebral, en vez de resistir es ella la que guía las acciones de sus pretendientes. Esta estrategia tiene un objetivo doble. Por un lado, le permite guardar las apariencias de mujer respetable; por el otro, resulta más divertido que actuar abiertamente. Es una gata que juega con los ratones antes de zampárselos. Si en la última parte de la novela Valmont abandona el rol de libertino para tomar el de amante, Merteuil no se desvía ni un ápice del camino que se trazó a sí misma en la adolescencia. Solo respeta las normas que se ha marcado, pero las acata como se acata un dictado divino. En última instancia, son sus cualidades autoimpuestas las que hacen de ella lo que es, un ser libertino singular. Esa es la clave. Valmont matiza su postura, pero ella no. El enfrentamiento entre ambos, a causa de Tourvel, crea una nueva división entre quien se aferra a sus principios y quien no. Para Merteuil, dejarlos de lado supone traicionar su sensibilidad, su naturaleza íntima.

Ahora bien, ya hemos visto cuáles son las consecuencias de esa fidelidad. Una vez descubierta, todo castigo es poco. Pobreza, deshonra, enfermedad y deformación son un resultado lógico, ya que un mons-

truo moral como ella no tiene lugar en el mundo. No es mujer, no es hombre, ni siquiera es una libertina al uso. El placer que busca no es físico, sino intelectual. Lo que anhela es conocimiento y dominio. Durante su noche de bodas descubre que el sexo es agradable, que, de no ser por su inmensa curiosidad, podría haberse convertido en una tarambana al uso, abandonada a la sensualidad, un destino similar al que corresponde a Cécile, propensa al goce pero falta de inteligencia. Ella es una libertina auténtica, en otras palabras, un monstruo moral que subvierte los modelos femenino y masculino de sensibilidad desarrollando uno propio y único.

Es una criatura excepcional, autoconstruida, poética –en el sentido de *poiesis* o creación– cuya circulación social se debe al conocimiento de sus normas, no a su aceptación. A fin de poder funcionar como una mujer normal levanta una máscara, pero no tanto por necesidad de ocultar su naturaleza depredadora, cuanto para satisfacerla. La imagen que proyecta al exterior, dominada hasta el paroxismo, le permite atraer a sus presas, y aun hacerles creer que son ellos los cazadores. Por eso la viruela es para ella un castigo peor que la muerte. Al destrozarle el rostro y hacerle perder un ojo le impide continuar con la actividad que la ha ocupado durante la mayor parte de su vida. Como escribe la señora de Volanges a la señora de Rosemonde: «la enfermedad le ha sacado lo de dentro hacia fuera, y que ahora su alma está en su cara» (Laclos 2008: 453).

Sade, por su parte, toma el concepto de sensibilidad y lo reconduce a sus propios intereses. No debemos olvidar que, aun estando casi siempre en prisión, el marqués es un hombre culto que se mantiene al día en literatura, filosofía y ciencia. Por eso no es extraño que conozca las últimas teorías médicas, ni que las aplique en sus obras, ni que pretenda mejorarlas. La fragmentación cada vez mayor de tipos humanos que lleva a cabo la antropología moral a finales del siglo XVIII, según la cual existen sensibilidades diferentes dependiendo de si el individuo es varón o hembra, rural o urbano, intelectual o trabajador, etcétera, no tiene otro propósito que rescatar una teoría que se va revelando como poco adecuada a la realidad. Sin embargo, Sade solo reconoce dos tipos de sensibilidad: la libertina y la de sus víctimas. Recupera la concepción médica del cuerpo y la adapta sus propias creencias, como, por otra parte, han hecho los demás.

Al igual que ocurría con Merteuil –que casi parece encajar mejor en el universo sadiano que en el de Laclos–, los libertinos de Sade buscan el conocimiento, y ese saber que pretenden alcanzar permanece oculto a quienes no son como ellos. El ser libertino es excepcional, no tiene contacto con las criaturas convencionales salvo cuando las transforma en sus víctimas, cuando se apropia de ellas. Sus naturalezas son opuestas: frente a lo vulgar de la humanidad corriente, la sensibilidad libertina es exquisita. Frente a lo común, lo singular. Pero esa singularidad, esa forma de sentir las cosas de un modo en que no pueden sentirlas los demás, hay que cultivarla. Si el cuerpo libertino es propenso a determinados placeres, también necesita de entrenamiento para disfrutarlos de forma más intensa, o más correcta. Los impulsos libertinos deben pulirse a fin de que la sensibilidad se desarrolle como debe. La inclinación natural no excluye la educación.

Es lo que vemos, por ejemplo, en *La filosofía en el tocador*, donde la joven Eugenia recibe un curso acelerado de libertinaje. Acude a casa de la señora de Saint-Ange, quien la instruye con la ayuda de su hermano, el caballero de Mirvel y, sobre todo, de Dolmancé, quien ejerce de maestro de ceremonias y de filósofo. Porque, una vez más, la acción está sometida a la palabra y el goce al pensamiento. De hecho, el texto toma la forma del diálogo platónico; su lectura es una mayéutica perversa. Gracias a la guía de los adultos, la pequeña Eugenia entra en escena como una virgen que observa los principios morales corrientes para salir de ella convertida en una libertina con principios y deseos propios. Nada más llegar, le dice a la que será su maestra: «He venido aquí para instruirme y no me iré sin ser sabia.» (Sade 2008: 36) Lo que no sospecha es el carácter de esa instrucción, y que en solo dos días perderá el respeto por la ley, la religión y la decencia. En otras palabras, se deshará de todos los prejuicios y se convertirá en una criatura crítica.

Tras desnudarse le imparten unas nociones básicas de anatomía: le señalan las tetas, los cojones, se alaba el culo como altar del goce y su preferencia sobre cualquier otro –«Una muchacha bonita no debe preocuparse más que de joder, nunca de engendrar» (Sade 2008: 44); «Echar a perder así los derechos de propagación y contrariar de esta forma lo que los tontos llaman leyes de la naturaleza, está lleno de encantos» (*ibíd.*: 87)–, el coño, su monte, qué es descargar y cómo

se consigue. La masturban, le explican qué es una puta, los mecanismos básicos de la procreación, etcétera. Entre tocamientos y disertaciones van retirando los velos del conocimiento común. La virtud es una fantasía y las mujeres que se hacen llamar virtuosas no actúan por amor al prójimo, sino a sí mismas. Si hacen el bien es por vanidad y alimentan de ese modo su amor propio. Dios es una quimera que, en caso de existir, o bien es un vago que no actúa desde la creación, o bien es un ser cruel y despreciable que permite una existencia llena de dolor y sufrimiento. El bien y el mal son categorías humanas y no naturales. Hacer el bien es negar impulsos que la naturaleza ha impuesto en nuestra conciencia, mientras que hacer el mal es satisfacerlos –esto antes de Freud, claro-. Aunque no pueda hacerse siempre el mal, al menos puede no hacerse nunca el bien. Por las mismas razones, el vicio y la virtud carecen de sentido, y en la tumba son iguales.

La señora de Saint-Ange la introduce en el principio de la prostitución universal: todo individuo –sin que importe su sexo, raza, edad o condición– ha de estar presto al goce de cualquier otro. «El destino de la mujer es ser como la perra, como la loba: debe pertenecer a cuantos quieran algo de ella». Pero además:

Esperemos que se abran los ojos, y que, al asegurar la libertad de todos los individuos, no se olvide la suerte de las desgraciadas muchachas; pero, si son tan dignas de lástima que resulten olvidadas, deben colocarse ellas mismas por encima de la costumbre y el prejuicio y pisotear audazmente los hierros vergonzosos con que pretenden esclavizarlas; triunfarán entonces al punto de la costumbre y de la opinión; el hombre, vuelto más sabio porque será más libre, sentirá la injusticia que cometía por despreciar a las que así actuaron, y que el hecho de ceder a los impulsos de la naturaleza, mirado como un crimen en un pueblo cautivo, no puede serlo en un pueblo libre. (*ibíd.*: 71)

Dicho de otro modo, tanto hombres como mujeres pueden y deben gozar de aquellos que despierten su apetito. Hemos de recordar que la novela se publica en 1795 y que esa equivalencia entre hombres y mujeres es impensable incluso en el espíritu de la Revolución. Parece que el fragmento «Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos», que lee Dolmancé en el quinto diálogo es un intento desespe-



rado de Sade por adherirse a los principios revolucionarios. Por esto se le suele tildar de oportunista y de no pretender más que salvar el cuello, literalmente. Seguramente sea cierto. Pero no podemos obviar que las ideas que expone casan a menudo con las que aparecen en el resto de su obra. De hecho, resulta sorprendente que prediga el regreso de la monarquía en menos de diez años si el país no se deshace de la Iglesia.

En ese sentido, en lugar de repetir la blasfemia y el satanismo que ha propuesto en otros sitios –y que al fin y al cabo no le importan en absoluto, sino que los emplea como recurso estilístico– propone un culto civil al esfuerzo y el valor republicanos. Se separa de las posturas deístas tan propias del pensamiento ilustrado, propone un ateísmo racional y una moral materialista apoyada en buenas leyes. De ese modo se libraría al mismo tiempo de la religión y, en gran medida, del crimen. La educación acorde con la naturaleza entregará a la nación buenos ciudadanos guiados por la virtud y frenados por el remordimiento.

Hace un hincapié especial en la necesidad de encontrar valores nuevos que se ajusten a los principios de libertad e igualdad, e insiste en que la religión es el origen y la justificación del absolutismo. Las leyes deben ser suaves y no deben obligar a individuos diferentes a comportarse igual. A sensibilidades distintas corresponden obligaciones distintas. Ahora bien, es a su rechazo absoluto a la pena de muerte a la que se deben la mayor parte de las críticas que recibe. ¿Cómo puede ser que alguien que justifica el asesinato por considerarlo una nimiedad a ojos de la naturaleza pueda ver algo atroz en la pena capital? La respuesta es sencilla y la da él mismo: la muerte de un individuo tiene sentido por el interés o el beneficio que puede tener sobre otro individuo. Quien quita la vida de otro ser humano comete un acto cruel y bárbaro, pero tiene sus razones para hacerlo. Nada indica que sus razones sean sensatas o razonables, pero existe un impulso que le mueve, y que los demás podemos llegar a entender. Con el Estado eso no ocurre. No hay ningún motivo, ninguna pasión ni ningún razonamiento detrás de él y, por tanto, no puede recurrir a ellos como excusa de su acto. La muerte solo cabe entre criaturas similares. Si la razón que justifica la pena capital es su valor disuasorio, la experiencia demuestra su estupidez y su inutilidad. Los

gobiernos llevan milenios matando criminales y el crimen no ha desaparecido.

Como no podía ser de otro modo, Sade hace una nueva defensa del libertinaje. La sodomía, el incesto, el bestialismo, el adulterio y demás prácticas consideradas inmorales o pecaminosas solo lo son de forma relativa. Depende del ambiente social en el que nos movamos que unas sean consideradas perversas o indiferentes. Por tanto, no hay ninguna causa natural para prohibirlas. La posesión de otra persona –como puede ser la de la mujer por su marido– no tiene razón de ser. Cualquiera ha de poder disfrutar de cualquier otro, pero nunca podrá poseerlo, y menos aún, de forma exclusiva. Así, por el principio de prostitución universal, desaparecen dos crímenes en tanto en cuanto dejan de tener sentido: el adulterio y la violación.

La educación de Eugenia concluye al enseñarle que no debe hacer caso a lo que le dicte el corazón, puesto que en él es donde la sociedad, con sus costumbres y sus leyes, ha colocado los prejuicios. Debe perseguir tan solo los objetivos que le indique el espíritu crítico que acaba de recibir de Dolmancé y de Saint-Ange. Los principios libertinos, enseñados con la palabra y demostrados con la práctica, serán su única guía. La felicidad no está en ser como los demás, sino en ser como ella desee.

Si revisamos su obra y su vida llegamos a la conclusión de que Sade es en parte absolutista, en parte ácrata. En unos lugares defiende la diferencia entre libertinos y víctimas, y en otros la igualdad y la libertad absoluta. No es tan raro si prestamos atención a su pensamiento. El fatalismo inhumanista del libertino corresponde a su necesidad incesante de afirmar su existencia y la existencia de su prójimo, a la urgencia por encontrar un vínculo que le una a su entorno. Saber que no existe una demostración posible del otro, que se trata de una cuestión de fe, es lo que le lleva a asumir la excepcionalidad de la que le ha dotado la naturaleza y a conducirla al único fin del que tiene certeza: la extinción. Por otro lado, si da el salto y acepta la existencia de los otros, su deber es buscar la mejor forma de convivencia. Los principios son los mismos, pero aplicados a la generalidad del ser. La unicidad libertina deja de ser la marca de su soledad para convertirse en la norma. Ahora es toda la humanidad la que acepta el natura-

lismo, el materialismo, el ateísmo y el determinismo. Si la naturaleza nos hace como somos, no puede haber mal en ello. Es la sociedad la que cohibe y enmascara esa existencia, provocando que los que no son como el resto se consideren perversos o criminales. Lo único que hace falta para convertir el mal en bien es fe, no en la existencia de un ser sobrenatural, sino en que hay otros como nosotros. Al final, el paso de la misantropía al utilitarismo es una cuestión de confianza.



## 2. LOS CUERPOS, LA CARNE

### I

Si he mencionado de pasada la noción de sensibilidad en la antropología moral es para ver el carácter subversivo que tiene la figura libertina tanto en Sade como en Laclos. Ambos retoman dicha idea para darle la vuelta y crear un ser que desafía los patrones establecidos por la ciencia del momento. Pero, si queremos entender qué tiene de excepcional, tendremos que ver cómo es lo común.

Las alusiones a la sensibilidad, en especial al carácter exquisito que adopta en las mujeres, son constantes durante todo el siglo XVIII, pero en su último cuarto adquieren un peso más relevante. Ya no se trata solo de consideraciones respecto a su susceptibilidad física o a su sentido moral, sino que impregna las teorías biomédicas que tratan de encontrar el vínculo esencial entre mujer, maternidad y hogar. De ese modo se justifica una visión teleológica en la que las mujeres tienen el deber sagrado de consagrarse a la crianza de sus hijos y al cuidado de sus maridos. Esta reducción a su función reproductiva de la mitad de la población humana viene de la mano de un nuevo modelo dimórfico corporal, de una forma de ver el cuerpo que rompe con al menos dos milenios de tradición.

Hasta el siglo XVIII, los tres nombres más influyentes en la medicina y la biología humana son Hipócrates, Aristóteles y Galeno. Aunque hay discrepancias en sus pensamientos, los tres mantienen una teoría del sexo único, según la cual todos los cuerpos están formados por la misma carne y las variaciones –de género, diríamos hoy– no son sino expresiones distintas de ese sexo. Durante más de mil quinientos años se mantiene un modelo vertical de los seres, según el cual las criaturas existentes están ordenadas según su perfección. El lugar más elevado lo ocupa el hombre, por debajo está la mujer y después el resto de animales. Este esquema no responde a conocimientos anatómicos, sino que se trata de una escala metafísica. Galeno considera que la mujer es un hombre imperfecto al que le falta el calor necesario para que sus órganos reproductores se expandan y abandonen el interior de su cuerpo. Los genitales son los mismos, pero en el

hombre se han desarrollado hasta su plenitud, mientras que en la mujer no lo han logrado y han crecido hacia dentro<sup>2</sup>. Las mujeres son la inversión de los hombres. Por esa razón no existe una terminología específica para referirse a los genitales femeninos, sino que se emplean la misma que para los masculinos. O incluso se usan palabras ambiguas y confusas que impiden que en la actualidad sepamos con exactitud a qué órgano se refiere. Se trata más de una topografía que de fisiología.

Para entender mejor la carga metafísica que impera en esta forma de entender el cuerpo y el sexo podemos mirar hacia Aristóteles, quien, defiende el modelo único mientras, al mismo tiempo, defiende la existencia de dos sexos diferentes. En su *Reproducción de los animales* nos dice que «un niño se parece a una mujer en la forma, y la mujer es como un macho estéril. Pues la hembra es hembra por una cierta impotencia» (1994b: 110). Esta impotencia se debe, una vez más, a la ausencia de calor, que hace a los hombres activos y a las mujeres pasivas. En la procreación, que es lo único relevante a la hora de distinguir los sexos, los hombres aportan la forma o causa eficiente, el *sperma*, y las mujeres la causa material o *catamenia*. La disposición de los genitales es contingente, no es más que un indicador externo del grado de perfección del cuerpo y de su capacidad de proporcionar el alma o el cuerpo a la vida nueva que generan entre ambos. El pene y el útero no son significantes anatómicos, sino que apuntan a capacidades metafísicas. De este modo, Aristóteles naturaliza el género, pero no porque vea una diferencia sexual en los cuerpos, sino porque considera que las posiciones sociales atribuidas a mujeres y hombres son naturales y no sociales. A más calor corresponden mayores privilegios.

Debemos tener en cuenta que las diferencias entre hombres y mujeres están insertas en una economía de los humores y que la medicina antigua se basa en simetrías y equivalencias. De ahí que la leche materna, por ejemplo, se crea que es sangre sobrante blanqueada en el

---

<sup>2</sup> La embriología, a partir de la segunda mitad del siglo XIX corrobora que, en cierto sentido, Galeno tenía razón. El feto desarrolla unos genitales u otros a partir de una gónada compartida, que tomará forma de ovarios o de testículos, según la presencia de testosterona.

pecho. La menstruación, las hemorragias nasales o hemorroidales son más o menos equivalentes. La sangre es el líquido más puro, que se digiere y se transforma en leche, esperma o grasa. El hecho de que los hombres no produzcan leche se debe a que albergan más calor en el cuerpo y, por tanto, tienen un excedente menor de sangre. Si recibieran un tratamiento apropiado serían capaces de producirla. La digestión y la reproducción son partes del mismo proceso.

La calidad del esperma también depende del calor corporal. En principio, el esperma del hombre es más fuerte que el de la mujer, pero puede darse el caso contrario. Galeno apunta a que el hecho de que el esperma femenino sea más débil es lo que hace mujer a la mujer. A menor calor, menos fuerza y menos perfección. Para Hipócrates, que nazca un varón o una hembra dependerá de la mayor presencia de esperma fuerte o débil, que luchan entre sí en el momento de la concepción, sin que importe cuál de los progenitores aporta cada uno. Si se impone el fuerte se engendrará un chico, y será una chica si hay más del débil.

Esta teoría del cuerpo único se mantiene nada menos que hasta finales del siglo XVII o principios del XVIII. Es importante recordar que durante siglos la transmisión de conocimiento se fundamenta en la autoridad y, en ese sentido, Galeno, Hipócrates y Aristóteles forman una especie de triunvirato invencible. A lo largo de toda la Edad Media y el Renacimiento sus ideas determinan la forma de entender la biología y de practicar la medicina. Cuando en el siglo XVI Realdo Colombo descubre el clítoris –reclamado luego por Falopio, quien le sucede como profesor de anatomía en la universidad de Padua, y criticados ambos por Bartholin, que los acusa de descubrir algo cuya existencia era conocida por todos desde hace siglos– se opera un cambio significativo: ahora es la observación la que dictamina la anatomía. Este giro hacia el empirismo resulta fundamental para el desarrollo de las ciencias modernas. Ya no basta la palabra escrita ni la reputación de un autor para que se de por bueno su conocimiento, ahora es necesaria la imagen comprobable, la confirmación física. De ahí la proliferación de las disecciones en anfiteatros, que son al mismo tiempo una lección y un espectáculo.

Colombo revela que, si se estimula, el clítoris aumenta un poco de tamaño y se endurece, y que en él reside el placer femenino. La suma de estos dos hechos le lleva a afirmar que, de hecho, se trata de un pene femenino tanto en su naturaleza como en su comportamiento. Lo que pasa por alto es que si el cuerpo femenino es una copia inversa del masculino, aquel no puede tener dos penes. Hasta el momento se supone que ese papel lo representa la vagina, que es un tubo interior o un pene hueco. Aceptar que el clítoris es un pequeño pene equivale a meter una cuña en la roca del paradigma de sexo único, que con el tiempo terminará por partirse. Pero para eso faltan al menos ciento cincuenta años.

Lo que puede resultarnos fascinante a los lectores modernos es la facilidad que tiene el pensamiento renacentista a la hora de hacer convivir la vagina y el clítoris como penes. Que la observación haya ganado posiciones respecto a la metafísica no significa que esta pierda su relevancia de la noche a la mañana. Lo cierto es que se sigue viendo la simetría entre pene y vagina, útero y escroto, ovarios y testículos. Las dificultades crecientes que encuentra la medicina del XVI y el XVII provienen de la voluntad de someter aquello que se ve en los cuerpos a aquello que considera verdadero. A pesar de todo, la fisiología sigue condicionada por el discurso previo, se sigue pensando el cuerpo como un único sexo y a la mujer como un hombre hacia adentro.

La irrupción del clítoris en la topografía femenina tiene una importancia capital porque pone en duda las asunciones tradicionales sobre el papel del orgasmo en el momento de la concepción. Existe desde la Antigüedad una tensión entre quienes consideran que el orgasmo femenino es un acontecimiento genésico necesario y aquellos que ponen en duda esa afirmación. Aristóteles, sin ir más lejos, apunta:

que muchas veces la hembra concibe sin haber tenido placer en el coito; y si, por el contrario, el placer no es menor y [...] el macho y la hembra han ido a la par, no hay reproducción si no existe el flujo adecuado de las llamadas menstruaciones. (1994*b*: 108)

Podemos suponer que es la experiencia la que dirige a Aristóteles al escepticismo, aun cuando puede que la relación entre orgasmos y



gestación fuera más alta entonces. Podríamos pensar que, si el orgasmo se considera necesario, entonces lo que hoy llamaríamos preliminares tendrían un papel relevante. Estos ejercicios servirían para calentar a la mujer y, a la vez, prepararla para que emita su esperma en el momento preciso en que lo hace el hombre. De ese modo, el hombre inserta una idea en la materia que aporta la mujer y se origina la nueva vida. Se mantiene la idea de que la emisión de esperma femenino acompaña a su orgasmo, pero también existe la idea de que es el contacto con el esperma masculino el que lo provoca. En lo que parecen coincidir todos los autores antiguos es en que se da una emisión de fluido por parte de ambos amantes, que sus cuerpos funcionan de forma simétrica.

La medicina renacentista mantiene estas creencias galénicas. Bartholin critica el modelo de sexo único y su indecisión a la hora de determinar con claridad si es la vagina o es el clítoris el espejo del pene. También señala que ese isomorfismo corresponde a una visión metafísica en la que la mujer es un hombre imperfecto. Pero aunque señala la trampa no es capaz de evitarla, y él mismo defiende las similitudes entre esos órganos. Aunque Falopio o Bauhin intentan establecer una terminología nueva que apunte a los órganos femeninos en exclusiva, sus esfuerzos son en vano. Tampoco existe una voluntad fuerte a la hora de identificar esos órganos y delimitarlos con claridad. Cuando se habla del cuerpo femenino se siguen empleando las mismas palabras que cuando se habla del masculino, porque lo que se ve es ese cuerpo, que es el único existente. No hay más que echar un vistazo a las representaciones anatómicas de Vesalio, Vartisch o Ryff para comprobarlo. En el momento de representar el sistema reproductivo femenino se hace insistiendo en sus similitudes con el masculino, se exagera el isomorfismo hasta llegar a hacer indistinguible uno del otro. Lacqueur señala que los errores observables en estas ilustraciones les hacen un flaco favor: de haber sido más fieles a la realidad su impacto habría sido aún mayor, al mostrar el verdadero parecido entre ambos (1994: 156).

Por paradójico que pueda parecer, los estudios fisiológicos no hacen otra cosa que reforzar la teoría del cuerpo único. Esto no debería sorprendernos. A pesar de la observación anatómica, se siguen buscando las equivalencias entre las funciones de ambos cuerpos, por

eso se supone que, si el hombre eyacula cuando alcanza el paroxismo del placer, entonces la mujer lo hará también. Incluso si lo hace dentro de su propia vagina y, por tanto, es un fenómeno no observable. Los descubrimientos que sirven a ese refuerzo del modelo galénico se aceptan, mientras que aquellos que lo ponen en duda se dejan de lado. Se continúa creyendo en una economía calórica de los fluidos fungibles, y en que el calor es esencial para alcanzar el orgasmo y, con él, la concepción. Por eso se da importancia a la conversación, los juegos y las caricias eróticas previas al coito, porque sirven para calentar los cuerpos –en especial el femenino, que es más frío– y propiciar la simultaneidad de la emisión de semilla, lo que facilita la gestación. A pesar de mi insistencia en la procreación, estos conocimientos se aplican también en sentido inverso. Médicos y sobre todo matronas recomiendan técnicas y tratamientos tanto anti-conceptivos como abortivos. Es lógico si recordamos los altos índices de mortandad que hay en torno al embarazo y el parto, tanto entre las madres como entre sus criaturas. Durante milenios quedar encinta es poner en serio riesgo la vida.

Hasta el siglo XVIII, se mire donde se mire, lo que se ve es el hombre. En el Renacimiento no hay nada, ninguna parte del cuerpo, ninguna función que sean específicos de la mujer. Ni siquiera su capacidad de gestar y parir. Esa es la razón por la que no se nombran sus órganos. Cuando se establece el sistema dimórfico de los dos sexos, esa diferencia se encuentra en todas partes. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que la palabra «vagina» tiene su origen en el latín «*vagîna*», cuyo significado es «vaina». Se bautiza así porque es el lugar donde se mete, donde se enfunda el pene. Esta especificidad, esta diferencia esencial entre el cuerpo femenino y el masculino es lo que atrae al uno hacia el otro. Como ocurre con los imanes, los opuestos se llaman.

Desde la Antigüedad, la medicina entiende el cuerpo femenino y el masculino como un continuo, como dos ejemplares de la misma especie desarrollados de forma distinta. De ahí viene la idea de que la hembra es inferior al varón, puesto que no ha alcanzado el mismo grado de perfección. Es un macho en potencia, a mitad de camino. Lo novedoso de la aproximación que hace la antropología moral del siglo XVIII es que considera que hombres y mujeres son criaturas distintas desde su origen, que su físico no tiene nada en común. La dis-

tinción entre sexos no se funda, por tanto, en la particularidad de unos genitales, sino que afecta al sistema anatómico al completo, desde la circunferencia craneal hasta la actividad de los órganos internos. Se sustituye el modelo jerárquico de los sexos por el de la complementariedad.

Vila señala los tres elementos que parecen interconectar el discurso de la antropología moral: una historia natural, panfletos higiénicos específicos a cada sexo, y tratados médico-filosóficos sobre lo físico y lo moral (1998: 225-226). Ahí radica la originalidad de las teorías médicas del último cuarto del siglo XVIII, en su imbricación con el pensamiento moral. El texto fundacional de esta corriente es el *Systhème physique et moral de la femme* (Sistema físico y moral de la mujer), de Pierre Roussel, publicado en 1775. En él se intenta, por un lado, refinar la idea de sensibilidad y aplicarla a las nuevas líneas antropológicas y, por otro, a partir de esa misma noción, definir de forma diferenciada la naturaleza masculina y la femenina. El físico y lo moral están vinculados a través de la sensibilidad, lo que justifica y refuerza la separación de la esfera pública de la privada y los roles asignados a cada una de ellas, ya no desde una perspectiva social, sino biológica.

Esta teoría está impregnada de los discursos antropológicos propios de la Ilustración. Por un lado, Buffon la provee de la metodología que permite la clasificación de los seres humanos según criterios como la edad, el clima, la región de la que son originarios, etcétera. Por el otro, la influencia de Rousseau y sus ideas de la sociedad como cuna de todos los males es evidente. También le debe a su *Emilio o De la educación* y su *Julia o la Nueva Eloísa* la justificación de una educación distinta para niños y para niñas. Pero Roussel y compañía no toman sus ideas solo de textos filosóficos, sino que recurren también a la medicina de la escuela de Montpellier y, sobre todo, a aquellos discursos médicos cuya principal preocupación es la enfermedad de las mujeres. Desde la mitad de siglo, más o menos, existe una preocupación casi constante hacia los vapores. Se considera que el sistema simpático de las mujeres las hace extremadamente sensibles y propensas a las afecciones nerviosas, que se engloban bajo ese nombre.

La tarea principal que se propone la antropología moral es la de devolver a las mujeres a un estado previo al que las condena la situación que viven en ese momento. Es decir, su objetivo es terminar con la feminidad de la época, una feminidad que consideran peligrosa no solo para las propias mujeres, sino para el conjunto de la sociedad. Pero esa condición a la que pretenden poner fin no afecta a todas las mujeres, sino solo a un tipo determinado: aquellas que viven en entornos urbanos y que disponen de riqueza. Lo que oculta este proyecto filosófico-médico es la convicción de que la mundanidad es pernicioso para las mujeres. Es una crítica social dirigida hacia el modo de vida de las ricas, a los lujos y los placeres al alcance de la alta sociedad urbana. De nuevo nos encontramos con las ideas rousseaunianas de que la sociedad es la causa de la degradación y de la enfermedad. La histeria, la melancolía, la hipocondría, la ninfomanía, todas ellas son dolencias cuyo origen puede encontrarse en la influencia pernicioso que la sociedad y la vida disipada ejercen sobre la sensibilidad femenina. A causa de las actividades sociales que entretienen a las mujeres, estas se vuelven irritables y frágiles, su sistema nervioso se ve afectado. Esto les provoca desde una impresión extraordinaria causada por cualquier tipo de estímulo, por débil que sea este, hasta un excesivo sentido moral, pasando por una delicadeza física impropia a su naturaleza.

Todo esto ocurre en la ciudad, que estos teóricos consideran como el entorno idóneo para el desarrollo de dichos males que, aunque afectan con mayor insidia a las mujeres, también acosan a los hombres. A estos la pereza, el libertinaje, la debilidad y el agotamiento físico o incluso un gran esfuerzo mental, pueden provocarles vapores o hipocondría. La ociosidad transforma a los hombres en afeminados, les causa una especie de indeterminación que desdibuja la división natural entre los sexos. Aunque no hay consenso y cada teórico cree que la sensibilidad se encuentra en órganos distintos –desde el estómago hasta el útero–, en lo que sí concuerdan es en la predisposición de ciertas personas a los vapores. Niños, mujeres y hombres demasiado delicados son sus víctimas más frecuentes.

La imagen de la mujer que se desmaya a causa de la impresión se origina aquí. Las urbanitas padecen de un desequilibrio orgánico asociado a un hábitat artificial que las hace extrañar la simplicidad

de la naturaleza. Que sean nodrizas quienes se encarguen de la crianza de sus hijos, por ejemplo, puede provocar esas dolencias nerviosas en las madres. Gente como Bressy recomienda que se recupere la lactancia como práctica preventiva. Beauchêne describe las costumbres de las mujeres de la alta sociedad francesa, ansiosas siempre por encontrar distracciones y novedades, como peligrosas para su salud y su moralidad. Las reuniones sociales pueden resultar fatales, por eso toda señora que se preocupe por su salud debe evitar las sobremesas eternas y sus cotilleos, los salones en los que no hay otra cosa que hacer para entretenerse que chismorrear y, sobre todo, los teatros. En ellos se representan dramas burgueses que pueden agitar las fibras y provocar una excitación insoportable, pueden provocar pasiones y desatar la imaginación. En definitiva, se trata de limitar aquellas actividades que pueden provocar unos estímulos que un cuerpo frágil no es capaz de procesar. De esa sobreestimulación pueden derivarse desvanecimientos, pero también melancolía, languidez e incluso contracciones nerviosas acompañadas de pérdida de memoria, rechinar de dientes o chillidos. El remedio más prescrito, como veremos más adelante, es el retiro al campo –que con posterioridad se convertirá en la toma de aguas–, donde la compañía del marido y la tranquilidad devolverán el equilibrio a un organismo saturado de influencias perniciosas.

En lo que respecta al cuerpo femenino, la tesis rousseauiana de la cultura como origen del mal se ve refrendada desde la medicina. Se crea un continuo que incluye patología, sexo, naturaleza y sensibilidad, y se distribuyen esos elementos y muchos otros en torno al eje femenino-masculino. Pero, a pesar de la caracterización de las mujeres de la alta sociedad como individuos propensos a la enfermedad nerviosa, el objetivo de la antropología moral no es tanto patologizar el cuerpo femenino, cuanto devolverlo a su condición, sana y perfecta, natural. Pero tampoco hay que ver aquí un argumento primitivista. En ningún momento se busca desde la medicina volver a un supuesto estado de naturaleza, sino adaptar la sociedad, remodelarla para hacerla más vivible.

En el fondo no se trata de otra cosa que de un proyecto reformista dictado por el determinismo biológico. Detrás de los argumentos contra el lujo y la vida liberal que llevan las ricas se encuentra le

convicción de que las mujeres han de ser madres y los hombres padres de familia, que tiene su origen en una visión teleológica de la humanidad: entendida como especie, su único objetivo es perpetuarse. Por eso la mayor preocupación de una mujer ha de ser tener hijos y que estos crezcan sanos; la de su marido será garantizarles un entorno cómodo y seguro para que esa tarea sea lo más grata posible. Para los teóricos de la antropología moral, esta distinción o división del trabajo no se debe a un capricho, sino a los dictados de la propia naturaleza, que se ha encargado de separar a los seres humanos en dos grandes categorías irreconciliables aunque complementarias. Desde esta nueva posición, a finales del siglo XVIII se redirige la idea de sensibilidad –que se había dispersado en una miríada de categorías que incluían al campesino, al urbanita, al estudioso, al trabajador manual, etcétera– hacia dos polos que la reducen de forma drástica y, al mismo tiempo, la hacen más efectiva para el plan higiénico que se ha trazado.

La diferencia sexual, por tanto, se origina en la sensibilidad del cuerpo, que lo guía hacia un papel u otro dentro de la sociedad. A cada cual se le adjudica un papel en función de su anatomía. Es evidente, ahora, que esta tarea traduce los prejuicios morales al discurso médico pero, para gente como Roussel, Beauchêne o Cabanis, la ética no es más que obediencia fisiológica. Están convencidos de que las características corporales llevan a un lugar determinado y específico. Esto, aunque no lo parezca, afecta tanto a los hombre como a las mujeres, las exigencias son igual de estrictas a causa no de su sistema reproductivo, sino del moco.

Ya he insistido en que la división sexual no depende de los genitales, sino de una sensibilidad que no se sabe muy bien dónde se origina, pero que es de raíz fisiológica. Esta sensibilidad afecta a todos los individuos por igual, pero sus efectos son diferentes según la facilidad con que los impulsos se transmitan dentro de su cuerpo. Depende, por tanto, de las membranas mucosas que comunican los órganos, y que oponen más o menos resistencia a las vibraciones provocadas por los estímulos. Durante la infancia, los cuerpos son casi indistinguibles, y las impresiones externas les afectan del mismo modo. Es a partir de la pubertad cuando se opera el cambio y las mucosas continúan siendo blandas y porosas, cualidades que se intensifican, en el

caso de las mujeres; o se endurecen, en el caso de los hombres. Así, las mujeres se irritan con mayor facilidad porque sus tejidos se expanden con más rapidez. Los de los hombres, al contrario, necesitan impulsos más vivos, pero sus impresiones son más vivas y más duraderas. Esto afecta tanto a las fibras que conforman los órganos como a los fluidos que secretan algunos de ellos, y las condiciones varían dependiendo no solo del sexo, sino también de la edad o del entorno. Las mujeres, los niños o los urbanitas tienen tejidos mucosos más esponjosos y permeables que los hombres, los adultos o los habitantes del campo.

A partir de esta distinción en la sensibilidad podemos entender cómo se polarizan las cualidades en torno a conceptos como blando o duro, porque son las características de las mucosas que afectan al cuerpo en su conjunto de forma natural. La diferencia sexual se establece en un nivel básico, por debajo de la piel y repercute en el temperamento, en la musculatura o en la capacidad mental. Las mujeres son blandas, débiles, sentimentales y se mueven mejor en el ambiente cerrado y seguro del hogar; los hombres son duros, fuertes, cerebrales y a ellos les corresponde el espacio público. Sus naturalezas son contrarias en lo más íntimo pero, al mismo tiempo, sirven de complemento la una del otro. Ambos son igual de necesarios para el buen desarrollo de la familia y de la descendencia, que es la única meta de la humanidad como especie.

La sensibilidad condiciona también las habilidades intelectuales. Las mujeres son más emocionales porque sus mucosas vibran a una mayor frecuencia que las de los hombres. Pero aún hay más. A cambio de esa capacidad empática han de pagar con una inteligencia menor. Es por ello que deben conformarse con tareas que no exijan demasiado esfuerzo, puesto que el malgasto de esa energía puede traer consigo los temidos vapores. Suyas serán las preocupaciones domésticas, la maternidad y la vida sedentaria, mucho más adecuada a su condición femenina que andar perdiendo el tiempo en las tertulias o los teatros. Los hombres, por el contrario, deberán procurar el bienestar de la familia, ya sea en el nivel básico de asegurarle el sustento, como en los niveles más elevados de las inquietudes políticas.

Es evidente que la antropología moral recoge las dos corrientes más importantes del pensamiento ilustrado y establece a partir de ellas su división sexual –o de género, como se diría ahora–. Porque en el fondo esa diferencia entre hombres y mujeres no es otra cosa que su aptitud para ser ilustrados. A los primeros se les aplica el modelo optimista heredado de gente como Condorcet, según el cual la sociedad irá a mejor con la ayuda de la razón. El de las segundas, por el contrario, es el modelo de Rousseau, y deben alejarse de la mala influencia de la civilización. En las postrimerías del siglo de las luces, la medicina diagnóstica que quien otorga la capacidad de emanciparse no es el cerebro, ni siquiera los genitales, sino un moco pegajoso que une los órganos internos y del que emana quién es quién en el conjunto de la humanidad.

## II

No debería sorprendernos algo así. A pesar de toda la insistencia de los discursos ilustrados en la luz, el progreso y la razón, el siglo XVIII está obsesionado con las tripas y con el asco. Esta fijación puede atribuirse al auge de las corrientes sensualistas que aparecen a lo largo de la primera modernidad. Con esto no me refiero al hedonismo libertino, sino al interés creciente que ejercen los sentidos y su funcionamiento, y que afecta desde la epistemología hasta las artes. Pensadores como Locke, que reclama la importancia de los sentidos para conocer la realidad que nos rodea pero, al mismo tiempo, reconoce su carácter problemático, son esenciales para eso que Cottom llama el giro visceral de la Ilustración, y que pone en primer plano de la reflexión el cuerpo humano y los modos en los que se comunica con lo que le rodea. Recibimos información mediante la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto, pero es obvio que, en ocasiones, estas percepciones no resultan fiables. Kant –aunque esta postura puede rastrearse hasta la caverna platónica– distinguirá entre el noúmeno, o cosa en sí, y el fenómeno; entre el mundo tal y como existe y tal y como se nos muestra. El noúmeno nos es inalcanzable y todo lo que podemos conocer es el fenómeno, es decir, cómo se nos muestra el noúmeno a través de nuestra percepción. Dicho de una manera simple: no conocemos lo que existe, sino las impresiones que deja en no-



sotros. El mundo es nuestra experiencia. En su *Crítica de la razón pura*, Kant trata de salvar la razón de la brecha abierta entre la postura racionalista de Locke y la escéptica de Hume. Para ello ha de reconocer, Locke ya apunta a ello, que los sentidos son, por un lado, la base de nuestra representación del mundo y, por el otro, que ellos mismos se distorsionan y provocan contradicciones en el entendimiento. Por eso Newton, por ejemplo, recurre a la figura de Dios a la hora de fundamentar el conocimiento, puesto que en él reconoce una seguridad de la que los sentidos humanos carecen.

Locke termina por buscar el mismo fundamento que Newton, puesto que la inmensa variedad de entendimientos que mostramos los seres humanos se le antoja difícil de reunir en un solo punto que no sea Dios. Sospecha que no podemos alcanzar la verdad si no es por analogía, es decir, que la confluencia de nuestros pensamientos, lo que cabría llamar verdad, no funciona más que como un símil. La realidad se transforma en cada mente a través de los sentidos. Por eso la aparición de nuevos artilugios que aumentan las capacidades sensoriales, como el microscopio o el telescopio, no hacen sino añadir una nueva capa de dificultades a nuestros ya problemáticos sentidos. Para Locke, en última instancia, la mente y los sentidos son una y la misma cosa, en toda su capacidad metamórfica.

La metamorfosis es el tropo de la Ilustración. En el siglo XVIII la naturaleza deja de entenderse como algo uniforme para concebirse como una estructura jerárquica en la que una cosa se transforma en otra. De ese modo, plantas, animales y seres humanos forman un conjunto de especies fijas que comparten elementos comunes. Antes de que Darwin revolucione la filosofía natural con su teoría de la evolución, las diferencias y las similitudes existentes entre los distintos seres vivos se piensan mediante la idea de metamorfosis. A alguien como Kant esta visión de la realidad le resulta aterradora porque, si una cosa puede convertirse en otra, eso implica que puede no haber nada estable en la naturaleza.

Es significativo a este respecto el cambio terminológico que aparece en los discursos de todo tipo. Si con Descartes las matemáticas y la geometría son el paradigma ante el que responde todo pensamiento, ahora el modelo es la mecánica. El universo es un gran reloj. Tam-

bién los descubrimientos anatómicos que se suceden a partir del siglo XVI invitan a entender el cuerpo como un gran mecanismo. Lo irónico es que es también Descartes quien abre la puerta a este nuevo modelo de conocimiento. En *El tratado del hombre* pone en marcha la metáfora del cuerpo como máquina. La influencia de ese texto –que no es un trabajo independiente, sino lo que parece ser el capítulo XVIII de *El mundo o Tratado de la luz*– es clara cuando comprobamos que entre su primera aparición en 1662 y 1677 se publican cuatro ediciones.

A pesar de su apariencia de manual de fisiología, las implicaciones ontológicas del texto son importantes. En primer lugar porque describe esta máquina como una especie de autómatas o escultura que se parece a nosotros. El dualismo alma-cuerpo, *res cogitans-res extensa*, está presente desde las primeras líneas. Existe una diferencia fundamental entre las cualidades físicas del cuerpo –capaz de ocupar un espacio y moverse en él– y el pensamiento. El organismo está formado por partes, es un conjunto de piezas que, dependiendo de cómo se combinen, darán lugar a un tipo de ser o a otro. Esas piezas pueden desmontarse y analizarse, de modo que comprender sus funciones y cómo se relacionan entre ellas llevará al conocimiento del conjunto. Esta visión del cuerpo humano como un compuesto de partes sustituibles guía el pensamiento médico y anatómico hasta hoy. Pero esta descripción lleva a un conjunto de consecuencias, en segundo lugar, que van más allá de la naturaleza física de la humanidad. Si los seres humanos son máquinas, entonces las relaciones que establezcan entre ellos serán maquinicas a su vez. Es decir, forman un gran mecanismo en el que cada individuo es un pequeño engranaje. Descartes entiende, como muchos otros en la modernidad, que el propósito de la filosofía es comprender la naturaleza para dominarla. Al conocer sus procesos es posible imitarlos o adaptarlos como mejor convenga a la humanidad. Para otros, esa vía abierta lleva al desarrollo técnico y a una política que implica la dominación de los seres humanos.

*El tratado del hombre* forma parte de la tradición iatromecánica que aplica los principios de la física a la medicina. Descartes defiende a William Harvey y su descripción del sistema circulatorio, aunque modifica su teoría – que cuenta, en su momento, con más detractores

que defensores-. Para el francés, la sangre se rarifica y se condensa, alimenta los distintos órganos y aporta calor al estómago y los intestinos, posibilitando así la digestión. Dependiendo del tamaño de los poros que cubren los órganos, la sangre se filtra y deja en ellos componentes de mayor o menor fuerza. Los que llegan al cerebro son los más poderosos. Allí cambian de forma gracias al calor aportado por el corazón -donde arde una pequeña llama-, y se transforman en los espíritus animales que penetran en las cavidades cerebrales y en los nervios que entran en los músculos, donde provocan el movimiento. Leemos: «Pienso que cuando Dios una un alma racional a esta máquina, como a continuación expondré, otorgará a esta alma como sede principal el cerebro» (Descartes 1990: 50). Creo que hay que hacer hincapié en ese «cuando», porque abre dos posibilidades. La primera de ellas es que, si bien podemos imitar y quizá reproducir el mecanismo que es el cuerpo humano, el alma es un asunto divino y, por tanto, esquiva nuestras capacidades. La segunda es más peligrosa, puesto que abre un condicional. Si hay alma entonces es un ser humano, pero puede no haberla. El problema aquí no es la posibilidad de confusión entre un humano y un autómatas, sino la asimilación de algunos seres humanos con los autómatas. Este argumento puede servir para anular a determinados individuos, para negar su humanidad y justificar su utilización instrumental. Se parecen a nosotros, pero no lo son. Si parecen sufrir no debemos dejarnos engañar: los animales también se lamentan y, afirma Descartes, tampoco tienen alma. Lo mismo podrá decirse de los negros que recogen algodón como esclavos junto al Mississippi, o de los obreros que trabajan en las fábricas y los telares junto al Támesis. Esas son las razones de Urizen, acusará Blake.

En la sexta y última de las *Meditaciones metafísicas*, Descartes asegura que el *cogito* no está metido en el cuerpo «como un piloto en su navío» (1999: 189), sino que forman un conjunto indivisible. Pero, aunque no pretende reducir el cuerpo a un simple máquina o cascarón, su metáfora ha tomado tanta fuerza en el siglo XVIII que esa reducción es inevitable. Además, la digestión ofrece la conjunción de la mecánica biológica con un proceso de metamorfosis dentro del propio cuerpo. Se ingiere una cosa y se excreta otra: las entrañas se ven como un lugar de transformación y de comunicación entre el

adentro y el afuera. La ingesta de carne humana ofrece el límite de esa imagen.

La figura del caníbal centra gran parte de la reflexión etnográfica y antropológica durante todo el siglo. En ella el interior y el exterior se vuelven lo mismo, forma una especie de bucle paradójico en el que lo uno y lo otro se confunden. El antropófago alude a la carne, pero también a la cultura, la naturaleza y el espíritu: representa la otredad de la civilización occidental. Aunque hay informes sobre canibalismo desde los tiempos de Heródoto, es a partir de las exploraciones europeas del siglo xv al xvii cuando estos se multiplican, y durante el xviii se vuelve un punto clave de la reflexión en el que se vincula el cuerpo, el deseo y el comercio, así como el propio proyecto ilustrado.

El primer problema al que se enfrentan los antropólogos es el de la existencia real de la antropofagia. Es una cuestión peliaguda de la que no hay pruebas sólidas<sup>3</sup>. La información que se recibe a través de testimonios y relatos de exploradores que pueden no ser del todo fiables, no tanto porque mientan a sabiendas como porque se pueda dar una falta de entendimiento entre ellos y los nativos que lleve a confusión. Ya en el siglo xvi el dominico Bartolomé de las Casas aborda el tema en referencia a los indígenas de Jalisco, y defiende que se trata simplemente de un acto metafórico, que, incluso cuando parece darse de verdad, necesita entenderse dentro de un contexto particular. El testimonio de Las Casas es fundamental por dos razones. La primera es que defiende que el argumento del canibalismo se emplea como un pretexto para excusar las masacres cometidas contra los indios. La segunda es que apunta a que es necesario entender qué motivos pueden llevar a un acto de este tipo y que, quizá, existan situaciones que lo justifiquen. En su defensa de los indios parece apelar a un relativismo cultural que con el tiempo irá ganando adeptos.

---

<sup>3</sup> En la década de 1950 se certifica la existencia del canibalismo ritual en una tribu indígena de Papúa Nueva Guinea. Las prácticas funerarias de los Fore incluían el desmembramiento y la ingesta de la carne de los cadáveres. Quienes se comían el cerebro se contagiaban de una encefalopatía degenerativa llamada Kuru, que terminaba por provocarles la muerte.

Relata cómo uno de ellos, por ejemplo, levanta una especie de pastel por encima de su cabeza en imitación de los gestos de un sacerdote durante la misa. Es cierto que aquí no menciona de forma explícita el canibalismo, pero hace evidente las dificultades que existen a la hora de comunicarse entre individuos de dos mundos tan distintos como son Europa y el Nuevo mundo. El misterio de la transustanciación puede resultar inaprehensible para la mentalidad indígena, pero existe un peligro mayor en el hecho de que lleguen a comprenderlo. Algunos de los primeros misioneros son conscientes de la familiaridad existente entre la eucaristía y el canibalismo –no olvidemos que la hostia *es* la carne de Cristo, que no es una metáfora–, lo que provoca en ellos el temor de estar justificando a través de ella, de algún modo, el canibalismo.

Aquí se pone de manifiesto la necesidad, como apunta Las Casas y a pesar del dogma cristiano, de recurrir al plano simbólico para poder pensar siquiera el canibalismo. Son muchos los teóricos que, desde entonces hasta ahora, consideran que la ingesta de carne humana no es pensable por sí misma, que siempre requiere una explicación de otro tipo. Algo tan simple como que un ser humano se coma a otro les resulta inconcebible. Sin embargo, filósofos como Montaigne recurren a esa idea para reflexionar, precisamente, sobre lo pensable. En su ensayo *Sobre los caníbales* argumenta que es preferible asar y comerse a un ser humano muerto que torturar y asesinar a uno vivo, algo a lo que casi cualquier religión ha recurrido alguna vez. La posición de Montaigne es conflictiva. No debe escapársenos el hecho de que su oposición es una broma, como lo es también la justificación que hace Thomas De Quincey del asesinato como una de las Bellas Artes. Sostiene que los caníbales son salvajes y filósofos al mismo tiempo, pero su argumento más influyente es el de que existen buenos y malos salvajes. Esta distinción es una de las más importantes de todo el siglo XVIII: existen salvajes que son inocentes como niños y otros que son crueles como bestias.

Montaigne no es el primero en hacer esta división falaz, pero contribuye, quizá a su pesar, a perpetuarla. Lo interesante aquí es que el salvaje se convierte en el espejo en el que se mira la cultura europea en su expansión por todo el globo. Si se considera a los indígenas como criaturas básicas y feroces, entonces los exploradores contri-

buyen a su domesticación a través de los principios ilustrados. Si, por el contrario, se piensan como ingenuos menores de edad, entonces los occidentales se ven a sí mismos como corruptores. Esta visión crítica les lleva a asumir que están distanciándose de sí mismos, y no imponiendo sus propios criterios sobre aquello en lo que reflexionan. Es decir, asumen que su posición es neutral, cuando no pueden dejar de ser parciales.

De hecho, son muchos los indicios de que, al menos en ocasiones, son los propios occidentales quienes provocan el canibalismo, y no por las razones que temían los misioneros. A través de la literatura y de la filosofía se convierte en uno de los puntos clave de la cultura del XVIII, y eso lleva a los marineros a tratar de llevar pruebas de estas prácticas cuando vuelvan a casa. Los nativos, especialmente los de las islas del Pacífico, ven en su interés una forma de potenciar el comercio. El 23 de noviembre de 1773, el astrónomo y matemático William Wales se transforma de escéptico en creyente, al presenciar en persona un acto de antropofagia. Ocurre durante el segundo viaje del célebre capitán Cook, a quien acompaña. A lo largo de todo el trayecto escucha a los marineros contar relatos de cómo los isleños devoran a aquellos a los que acaban de matar en sus combates, pero sus propias observaciones no aportan ninguna prueba. Hasta el día que encuentra a unos neozelandeses comiéndose la cabeza de un muchacho. Pero lo cierto es que son los propios marineros quienes les incitan a ello, y quienes llegan incluso a proporcionar la pieza. De este modo se cierra un círculo en el que el salvaje consume la carne y el civilizado consume al salvaje. El canibalismo es, si no una consecuencia, al menos un signo del incipiente capitalismo. Los nativos de Nueva Zelanda comercian con los marineros y les ofrecen huesos de víctimas de los antropófagos, sea cierto o no. Se genera así una lógica del deseo que afecta del mismo modo a las dos partes, que se consumen y se digieren mutuamente.

El caníbal, como salvaje, representa la capacidad humana de cometer actos abominables, propios de un estado precivilizatorio. Por otro lado, existen salvajes que ponen en perspectiva la misma Ilustración. Son los buenos salvajes de Montaigne y, sobre todo, de Rousseau. Pero esta especie de primitivismo que defiende un estado de naturaleza casi ideal no es un invento ilustrado. La crítica cultural tiene su ori-

gen en el cinismo de Diógenes de Sínope, apodado el Perro. De hecho, a partir del Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres, el propio Rousseau adopta el papel de cínico, aunque un tanto domesticado. La tarea cínica es la misma que retomará siglos más tarde la Ilustración: censurar el poder civil y religioso, denunciar sus abusos y quitar el velo de los prejuicios. Por eso se coloca de lado de la naturaleza y en oposición a la sociedad, que considera una mascarada que impone una serie de necesidades ficticias en sus ciudadanos.

Diógenes renuncia a todo lo que se puede renunciar. La fama y el buen nombre, la riqueza, el vestido, las comodidades, todas ellas no son para él más que signos de debilidad, del camino a la perdición que lleva a la humanidad a desconectar por completo del mundo real que la rodea. Si puede beber agua, no necesita vino; y si puede beberla del hueco que forma entre sus manos arrojará el cuenco que lleva en el morral. Sus modelos son los animales, como el ratón del que adopta su agilidad de movimientos y su carácter omnívoro. Pero, sobre todos, su ejemplo es el perro. En primer lugar, porque es el animal más desvergonzado de todos. En segundo, porque vive con los humanos pero no es uno de ellos. Su hábitat es urbano, pero sigue siendo una criatura natural que no se somete a las leyes ni las costumbres, que no son más que leyes tácitas. Como los animales, las únicas preocupaciones del cínico son las que le permiten sobrevivir.

Al reducir al mínimo sus necesidades, el cínico se convierte en un salvaje, y eso se traduce en su aspecto. Un manto, un bastón y un morral son todas sus posesiones. Como mendiga y no tiene casa, lleva la barba larga, sin arreglar y va cubierto de mugre. Renuncia a la civilización y sus refinamientos. Pero este movimiento es activo y voluntario, responde a la actitud crítica de un individuo soberano. Frente al *nomos*, la ley o lo convencional, Diógenes se somete a la *physis*, la naturaleza. A esta oposición se superpone la de lo propio, aquello que considera acorde a su espíritu y que es producto de la reflexión, y lo ajeno, la herencia que perpetúa instituciones opresoras como el esclavismo, el sometimiento de las mujeres o la distinción entre ciudadanos y extranjeros. Su cosmopolitismo le convierte en nómada, y se niega a comer alimentos que hayan pasado por el fuego. Esta decisión tiene un significado simbólico importante. Si prefiere las bayas

salvajes a los pasteles es porque los dulces exigen un pago que no está dispuesto a hacer. En su dieta hace lo mismo que con la moral: observa su entorno y decide qué tragarse.

### III

El interés por la digestión en el siglo XVIII llega incluso al mundo del espectáculo, unido al desarrollo técnico. Jacques de Vaucanson es un fabricante de autómatas de gran prestigio, y una de sus creaciones más sobresalientes es un pato que come y caga. Cuando presenta su ave en 1738 ya ha alcanzado la fama gracias a un pastor que toca la flauta, inspirado en una escultura de un fauno, obra de Antoine Coysevox. En efecto, su pastor mueve los dedos y sopla en el instrumento, lo que genera su música. Se trata de un hecho revolucionario, de una demostración de las posibilidades maravillosas que promete la tecnología. Aunque se conocen autómatas desde la antigüedad el flautista los supera todos. El pato es aún más prodigioso, ya que mueve las alas, bebe agua, se alimenta y excreta el grano digerido. Su éxito es tal que Vaucanson organiza una función en la que actúan sus tres creaciones más logradas –el pato, el flautista y un tamborilero– y realiza una gira durante los años cuarenta que le lleva por toda Francia, y después a Inglaterra, Alemania y Rusia. Todo el mundo se queda perplejo al comprobar en el cuerpo de un pequeño pájaro cómo funcionan los procesos biológicos. Pero hay trampa. Entre las más de cuatrocientas piezas móviles que componen el pato se encuentran dos depósitos, en el primero de los cuales se almacena el grano ingerido, y en el segundo la materia ya digerida. Es un detalle que no resta ningún mérito al artilugio, pero lo hace fallido en su propósito principal: demostrar cómo trabajan los cuerpos.

Aun así, su éxito es aplastante porque materializa a la perfección las ansiedades y el espíritu de la época. En primer lugar, es una representación literal de la afirmación cartesiana de que los animales son máquinas. Lo provocador de esa idea es, ya lo hemos visto, que, por extensión, los seres humanos también lo son. Si el yo está en el alma y ella es la que separa a la humanidad de los animales, la deducción es sencilla. En segundo lugar, si el pato es una imagen de la naturaleza y de las transformaciones que en ella se producen, los músicos



que lo acompañan encarnan unos ideales bucólicos por los que la burguesía siente debilidad. La primera paradoja la encontramos al comprobar que ese retorno a la naturaleza que parecen simbolizar se presenta mediante productos de la tecnología y la industria<sup>4</sup>. La segunda está en la simplicidad de la vida a la que apuntan, opuesta a la complejidad de los mecanismos que los componen. La tercera, y quizá sea la más importante, es que las máquinas en el siglo XVIII nunca son solo máquinas. La sorpresa que producen, el asombro absoluto ante los autómatas, lo provoca el reconocimiento ante ellos de unos iguales. Lo que sacan a la luz es la propia naturaleza humana. Órganos y engranajes son la misma cosa. No será hasta el siglo siguiente, con la aparición de la sensibilidad –estética– romántica cuando, siguiendo el camino marcado por Blake, se divida entre la frialdad racionalista del engranaje y la calidez sentimental del órgano. Por eso no es raro que La Mettrie, Berkeley, Sade o Locke hablen con frecuencia de plantas, animales y máquinas, o que Leibniz considere al ser humano como un autómata divino. Son categorías complementarias, y las capacidades gástricas de la naturaleza tienen el poder de transformar una en otra.

A esas capacidades digestivas de la naturaleza parece apelar también la medicina cuando recomienda tomar baños como remedio para buena parte de dolencias. Al amparo del interés por el agua crecen ciudades como Bath, al sur de Inglaterra, donde ya hubo termas en tiempos romanos, pero es en el siglo XVIII cuando se reforma la población en torno al balneario, como parte de lo que podría calificarse como una fiebre por la hidroterapia. Alrededor del manantial de aguas termales se conforma una red de recursos que apuntan a algunas de las preocupaciones propias del siglo. Allí se hace referencia una vez más a las entrañas, esta vez de la tierra, de donde surgen las aguas minerales, y que están gobernadas por los principios descubiertos por la nueva filosofía mecánica. Es curioso que en territorios

---

<sup>4</sup> También en la década de 1740 Vaucanson se hace inspector de la seda en Francia, y en 1745 inventa el primer telar completamente automático. No olvidemos que el telar es uno de los grandes medios de la revolución industrial, y que para Blake representa el pensamiento racionalista de Newton, Bacon y Locke que lleva a Inglaterra a la ruina moral.

como Bath se traduzcan las leyendas y las creencias paganas que los identifican como lugares de poder al nuevo lenguaje racionalista, pero les atribuya, en el fondo, los mismos poderes milagrosos<sup>5</sup>. Porque si el agua nace en las entrañas de la tierra, sus virtudes afectan a las tripas de quienes se bañan en ellas. Aunque la costumbre va cambiando a lo largo del siglo, y si en las primeras décadas se recomienda sumergirse en las aguas, en las últimas el remedio pasa a ser su ingesta, que facilita los procesos de eliminación. Al mismo tiempo cambia el tipo de personas que acude a los balnearios, y las clases altas dejan sitio a las más humildes.

No hay duda de que los retiros termales son de naturaleza médica, pero también que no solo se nutren de medicina. Allí se da una confluencia peculiar entre terapia, economía, ciencia, filosofía y moda. El cambio entre el público que acude a Bath se debe en parte a la popularización de sus remedios, pero también a la privatización del cuerpo que se desarrolla a lo largo del siglo entre las clases pudientes. La noción de decoro se convierte en central a la hora de dirigir las costumbres y el modo de vida de las clases altas a medida que avanza el siglo XVIII, y ya sabemos hasta dónde llegará en el siglo siguiente. Por eso no es de extrañar que dejen de lado la costumbre del baño y la desnudez que lleva asociada, pero tampoco que lo hagan con la bebida del agua. El mayor beneficio atribuido a su ingesta es que actúa como diurético o laxante. De nuevo nos encontramos ante una apelación a los intestinos. Se pasa de la desnudez a la purga. En las primeras épocas, la gente suele andar en albornoz, y las convenciones se relajan. Hay una mezcla de clases sociales y se permiten relaciones que de otro modo y en cualquier otro lugar serían inconcebibles. En el mismo lugar pueden encontrarse sumergidos cuerpos masculinos y femeninos a la vez. Son comunes los chismes y las bromas en torno a la licenciosidad de los balnearios, y es muy probable que no vayan desencaminadas. Parece que en los balnearios del siglo XVIII impera

---

<sup>5</sup> No en vano los médicos que regentan estos establecimientos están mal vistos por buena parte de sus colegas, quienes ven en ellos una especie de científicos locos, y confían más bien poco en las capacidades reales de los remedios que recetan. La visión popular los considera avaros e incompetentes. Blake los califica de envenenadores.

el mismo principio que en Las Vegas en el siglo xx y lo que va de xxi: lo que ocurre en Bath se queda en Bath. En los refugios termales de toda Europa se vive una libertad única.

Con el cambio de uso del agua que tiene lugar a finales de siglo, la curiosidad que invita a visitar esos lugares pasa de ser de carácter sexual a ser escatológica. Lo que llama la atención ahora, además del valor terapéutico que no se pierde en ningún momento, es la posibilidad de asquearse. La purga, la ingesta y la excreción, son el nuevo reclamo. La suciedad imperante y el omnipresente olor a heces, por extraño que pueda parecernos, no solo expulsa a unos, sino que atrae a otros. El deseo por contaminarse es evidente en *Persuasión*, de Jane Austen, o en *The expedition of Humphrey Clinker* (La expedición de Humphrey Clinker), de Tobias Smollet. Los balnearios, como el pato de Vaucanson, provocan al mismo tiempo fascinación y repugnancia al invocar a las funciones corporales. Pero en Bath se apela a algo más: la digestión, el proceso escatológico se ve como un sistema civilizatorio, en el que la polución tiene un papel fundamental. Incluso la comunicación, los posibles vínculos que pueden establecerse entre clases o entre razas, se considera contaminación.

Existe entre los intereses de los bañistas la intención de mejorar algún aspecto de su salud, pero también una voluntad de diversión. Los balnearios son, quizá, los primeros centros de vacaciones, lugares a los que acudir para relajarse y, al mismo tiempo, explorar algunas de las ansiedades propias de la época. Porque la permeabilidad de la que se disfruta en el descanso funciona también como reflejo de las inquietudes, las frustraciones y las rigideces diarias. Lo paradójico de estos lugares es que el agua suele asociarse a la limpieza, mientras que aquí el asco es central<sup>6</sup>. Hay que tener en cuenta que la orina y los excrementos forman parte de los remedios prescritos para determinadas dolencias desde tiempos inmemoriales, y la medicina del siglo xviii no deja de recurrir a ellos cuando lo considera oportuno.

---

<sup>6</sup> Uno de los motivos que empujan a las clases adineradas a dejar de visitar Bath y otras localidades similares es, precisamente, la ausencia de letrinas dentro de las instalaciones. Si el propósito de las aguas es la evacuación y esta tiene que realizarse fuera, los inconvenientes son considerables. Una cosa es buscar un poco de excitación y desagrado, y otra pasarse.

En estos lugares se pone de manifiesto la interconexión entre gusto y disgusto, pero también entre medicina y moda: ambas están condicionadas por presupuestos que nada tienen que ver, desde nuestra perspectiva, con la ciencia.

Esto se hace evidente con Berkeley y su defensa a ultranza del agua de alquitrán. En 1740 el pueblecito de Cloyne, del que es obispo, sufre una hambruna seguida de una epidemia de disentería. La falta de recursos y la ausencia de médicos provoca que los habitantes se dirijan a la iglesia en busca de soluciones, y allí su buen pastor les recomienda el uso de una infusión de brea que parece haber tenido buenos resultados contra la viruela. Si juzgamos el éxito por sus consecuencias, este debe de ser absoluto, porque Berkeley publica entre 1744 y 1752 varias ediciones de un libro, cartas y folletos en los que defiende ese remedio como una verdadera panacea. La preparación de la bebida es sencilla y económica: a un cuarto de galón de alquitrán se le añade uno entero de agua fría, se remueve con brío durante unos minutos y se deja reposar en un recipiente tapado durante un par de días. El resultado es un agua purísima que cura fiebres, sirve de antiséptico, elimina el mal aliento, protege los árboles de los mordiscos de las cabras... Se trata de la cura definitiva, por lo que es muy preferible a los baños y su suciedad.

Lo que destaca de la reivindicación de Berkeley es que su remedio no tiene nada que ver con la medicina ni con la farmacopea. Los beneficios de la infusión de brea provienen del fuego, del espíritu –que tiene su origen en Dios– que se desprende de ella y que restablece un equilibrio saludable en el cuerpo enfermo. Las raíces de esta idea pueden seguirse hasta la tradición alquímica, según la cual a través de ciertos productos, en este caso el alquitrán, se reespiritualiza el cuerpo y de ello se deriva la sanación. Para Berkeley el aire, la atmósfera con su mezcolanza de elementos heterogéneos, afecta al cuerpo y las vísceras, provocando desde cólicos hasta trastornos histéricos. De todo ello puede librarse uno con su receta de agua alquitranada, siempre que se supere el asco que puede provocar la resina que la compone. Pero aún hay más: su agua milagrosa puede emplearse para asegurar la salud de esclavos y plebeyos, no para mejorar sus condiciones de vida, sino para tranquilizar a quienes se sirven de ellos. La fortaleza física es útil para la explotación.

Si algo queda patente tanto del caso de Berkeley como el de Bath es que la medicina del siglo XVIII está plagada de ideas distintas y contradictorias, de galenos, boticarios, químicos, destiladores y curanderos enfrentados los unos contra los otros. La gente prefiere los remedios de alguno de ellos porque se ajustan mejor que los otros a sus ideas preconcebidas, no porque sean más efectivos. Recurre a aquellos con los que comparte prejuicios y deseos, a los que están de moda o los que responden mejor a sus propias ansiedades. Podemos creer que la medicina habrá superado, en el tiempo que nos separa, la confianza en remedios como el agua de alquitrán, gracias a los ensayos clínicos y los métodos experimentales, pero quizá no sea del todo así. Hay médicos que siguen recomendando remedios naturales o alternativos como las flores de Bach o la homeopatía, cuando las pruebas indican que no ejercen ningún resultado, ni positivo ni negativo, en el organismo. Al fin y al cabo, no es más que agua.

#### IV

A pesar de los cambios en el público, los balnearios mantienen su popularidad durante el siglo XIX, cuando el agua termal y los chorros a presión se recetan contra la histeria. Este giro hacia lo sexual tampoco tiene nada de raro. Las termas romanas ya era famosas por ser lugares de disipación frecuentados por prostitutas. Desde el punto de vista de los antropólogos morales, Bath representa todo lo malo de la sociedad moderna: hay teatro, bebida, juego, lujo, placeres y desnudez, así como una mezcolanza de gentes de todo tipo. A mediados del siglo XIX, además de los simples baños, en los balnearios se ofrecen masajes, tratamientos de agua fría, caliente o a presión, y paseos a caballo como medios de relajación para los enfermos y sus acompañantes. Tampoco sorprende que se prefiera, en general, la hidroterapia sobre otras alternativas, como las intervenciones quirúrgicas. A diferencia de estas –que acarrear un riesgo serio sobre la vida del paciente, tanto durante la propia operación como con las posibles infecciones y complicaciones posteriores– el agua es más bien inocua. A finales de siglo se instalan duchas en Bath, que tienen efectos relajantes para individuos de ambos sexos. A las histéricas se les realizan irrigaciones pélvicas para librarlas de su enfermedad. Las du-

chas también forman parte del arsenal curativo del sanatorio de la Salpêtrière, donde Freud adquiere de Charcot buena parte de su conocimiento sobre la materia.

Se hace necesario, llegados a este punto, separar a aquellos que acuden a los balnearios para disfrutar de sus placeres de quienes lo hacen por prescripción facultativa. Es decir, a los sanos de los enfermos; en especial de las enfermas. Los efectos liberadores de la hidroterapia son evidentes hasta hoy, cuando proliferan los *spas* urbanos en los que se ofrecen servicios no muy distintos de los que ofertaban en los siglos XVIII y XIX. Tampoco son ahora raros los masajes terapéuticos para tratar lesiones. Pero a partir de la década de 1860, más o menos, gran parte de las enfermas que acuden a estos centros lo hacen para tratarse de histeria. Para ellas se procuran tratamientos específicos, como las citadas irrigaciones pélvicas o hidromasajes vaginales, mediante los cuales se libera la congestión local provocada por la dolencia. Simon Baruch considera que la ducha es beneficiosa para todo. En 1897 escribe: «Los centros nerviosos se despiertan, la respiración se vuelve más profunda, la circulación se vigoriza, las secreciones aumentan» (Maines 1999: 78). Esto es especialmente cierto cuando el agua se dirige entre los muslos, o cualquier otro eufemismo que emplean los doctores para referirse a este tipo de masaje, puesto que se evitan en todo momento las referencias sexuales.

La rapidez y la efectividad del uso del agua a la hora de obtener o proporcionar placer erótico es indudable. Aunque las descripciones de los métodos empleados en los balnearios son escasas –los textos las evitan, ya que el abandono del latín como lengua docta y el abaratamiento de los medios de reproducción hacen que cualquiera pueda acceder a ellos, y las consecuencias podrían ser catastróficas– parece que casi todos coinciden: la histérica, la frígida o la neurasténica se tumba boca arriba en una bañera de modo que el grifo se dirija hacia ella. El caudal y la temperatura se ajustan para satisfacer sus preferencias, y el agua le recorre los genitales estimulando el clítoris. Aunque estas dolencias se consideran producto de la frustración sexual, en ningún caso se identifican los remedios con la masturbación. De hecho, entre algunos médicos existe una profunda preocupación por el efecto que puede tener en las mujeres la vibración del tren, o el roce de los muslos al emplear una máquina de coser con

pedal o al montar en bicicleta. Sospechan que, al agitarse los genitales, pueden provocar una excitación sexual no deseada. Otros como Charcot, sin embargo, abogan por su uso para el tratamiento de la neurastenia. En el caso de las irrigaciones, lo que se busca es una crisis nerviosa que libere de la tensión acumulada y permita volver a una vida normal y ordenada. Es decir, un orgasmo.

Ahora bien, una vez reconocida la causa de la dolencia y encontrados los medios para ponerle fin, son pocos los que están dispuestos a llevarlos a cabo. Es por eso que se emplean métodos como la hidroterapia, que libran al médico del tedio y el disgusto de tener que procurar un masaje vaginal manual. Desde la clínica se procuran medios técnicos que faciliten la tarea a los pobres doctores como James Marion Sims, uno de los inventores del espéculo, que sufre cada vez que tiene que explorar la pelvis de una paciente. Su especialidad es la ginecología. La aparición de los primeros consoladores mecánicos tiene el mismo origen. Ya que la estimulación clitoriana se ha demostrado efectiva a la hora de provocar el paroxismo histérico, ¿por qué no aligerar la carga del médico entregándole un artilugio que lo provoque por él?

El papel que representa el agua desde el siglo XVIII, a finales del XIX y principios del XX lo hace la electricidad, llegando a solaparse los tratamientos en las nuevas formas de la electrohidroterapia. Las duchas eléctricas –en las que se combinan las dos clases de corriente con la vibración de los masajes– se dicen efectivas a la hora de tratar tanto a hombres como a mujeres, pero en especial a estas, a quienes puede sanar de ninfomanía, neurastenia, amenorrea, infertilidad o frigidez. El primer uso médico de vibradores electromecánicos se da, una vez más, en la Salpêtrière, en 1878, con mujeres histéricas. El inventor del primer artilugio de este tipo es Joseph Mortimer Granville, en torno a 1880. Sin embargo, se muestra reticente ante el empleo de su invención para estos fines, incluso cuando los tratamientos por vibración son comunes en la época para una cantidad asombrosa de dolencias, que van desde el estreñimiento hasta la artritis, pasando por tumores. En 1905, Samuel Spencer Wallian llega a afirmar que toda la vida tiene su origen en las vibraciones. De ahí se deriva el papel beneficioso que tienen los vibradores, puesto que su acción provoca un mayor flujo de sangre en la zona donde se aplica. Durante el

fin de siglo se inventan aparatos de distintos precios, activados a pedales, con vapor, y eléctricos.

Como se ve, muy pronto se une la electricidad con las vibraciones como modo de sanación. En clínicas y sanatorios se emplean aparatos vibradores, incluso se habilitan salas dedicadas a ellos en exclusiva. Pero algunos sectores entre los profesionales de la salud dudan respecto a la validez de estos tratamientos. Se sospecha que son muchos los charlatanes y curanderos que los ofertan con el único fin de ganar dinero. Los problemas de verdad surgen con la electrificación de los hogares a principios del siglo xx. Tengamos en cuenta que la introducción de la electricidad en los hogares estadounidenses se produce en 1876 y que, como cabe esperar, sus mayores consumidores son las mujeres. El primer utensilio doméstico electrificado fue la máquina de coser, en 1889, seguida en la década siguiente del ventilador, la tetera, la tostadora y el vibrador. También se popularizan durante un breve periodo de tiempo los vibradores que funcionan con agua, ya que no existen restricciones en su uso a principios del siglo xx y los hogares se conectan directamente al canalizado principal. En la Exposición de París de 1900 se pueden observar más de una docena de vibradores mecánicos.

Aunque la mayor parte de compañías fabricantes de vibradores destinan sus anuncios a los profesionales, la American Vibrator Company of St. Louis se dirige directamente a las mujeres para informarles de que pueden conectar su aparato a cualquier enchufe de casa y operarlo ellas mismas con total intimidad. Para 1906 supone un cambio fundamental, ya que libera a las mujeres de la supervisión médica o de sus maridos, quienes se supone les aplican el tratamiento hasta el momento. No debemos olvidar que el uso de estos aparatos no es lúdico, no son juguetes sexuales. Como muestra de ello, el vibrador más anunciado durante las primeras décadas del siglo xx en las revistas femeninas estadounidenses es de la marca White Cross, cuyo nombre deriva de una organización episcopaliana que floreció en Gran Bretaña en 1880. Esta referencia inspira castidad y pureza.

Estos aparatos se comercializan como un pequeño electrodoméstico capaz de proporcionar descanso y bienestar hasta la década de 1920, cuando los vibradores de aplicación genital van desapareciendo gra-



dualmente de las revistas, aunque los aparatos de masajes o de electroterapia siguen anunciándose. En 1928 aparece en la revista *Popular Mechanics* un anuncio dirigido a un público familiar, y es una de las últimas apariciones de este tipo hasta que en los años 60 el vibrador resurge, ahora sí, comercializado de forma abierta como juguete sexual. Es importante recordar que, hasta ese momento, ambos elementos –el vibrador y el sexo– permanecen separados. Esta desexualización proviene de los tratamientos de la histeria y de la visión de la sexualidad femenina como esencialmente patológica. Maines apunta que «mientras el orgasmo femenino pudiera ser medicalizado no tendría que hablarse de él, hecho que podría haber llamado la atención con incomodidad a su aparente conflicto con la norma del coito» (*As long as female orgasm could be medicalized, it did not have to be discussed, wich would have called uncomfortable attention to its apparent conflict with the norm of coitus*) (1999: 117).

Resulta curioso cómo el modelo androcéntrico de sexualidad abarca la historia médica desde Galeno hasta Freud. La idea de que la mujer necesite la estimulación del clítoris para alcanzar el orgasmo se plantea como un hecho problemático incluso entre aquellos que la recomiendan, como John Pechey o David Reuben, quienes la ven nada más que como un preámbulo para el coito. Se supone que la ausencia de orgasmo vaginal implica una especie de desmasculinización del marido, y que la exigencia de esta estimulación previa o durante la penetración rompe el vínculo entre el hombre y la mujer. Esta ruptura hace que la demanda sea injusta y poco razonable. Sería mucho más cómodo para ambos que el orgasmo se alcanzara con la penetración, que la mujer fuera capaz de alcanzarlo con la estimulación vaginal, permitiendo que el hombre, al terminar, se relaje y descanse. Lo importante es que esta creencia afecta también a las mujeres. La mutualidad orgásmica en el coito es un mito para todos.

Lo más sorprendente es que incluso hoy en día se recomienda a las mujeres que, si no alcanzan el orgasmo, lo finjan. Stephanie Alexander lo hace en un artículo titulado «Was it good for you too?» (¿Para ti también ha estado bien?) publicado en el número 248 de la revista *Cosmopolitan*, en 1995. La autora señala la conveniencia de ese pequeño engaño como una cortesía hacia el amante, y lo beneficioso

que resulta a la hora de evitar discusiones. Es decir, aconseja a las mujeres que oculten su insatisfacción, lo que les impide ponerle remedio al no afrontar el problema y, además, que mantengan una pareja que no las complace.

La cuestión del placer femenino durante el coito, como ya hemos visto, está vinculada con las teorías de la generación. Las ideas sobre el calentamiento que propicia la procreación continúan empleándose en un plano metafórico hoy en día: nos calentamos antes de practicar el sexo. Lo que hemos de tener en cuenta es que durante milenios los conocimientos sobre el funcionamiento del sistema reproductivo son escasos e imprecisos. En 1651, Harvey afirma que toda vida proviene del huevo, y que el cuerpo de la mujer debe esconder uno por necesidad. Regnier de Graaf lo encuentra en 1672 en el folículo ovárico – una masa de tejido que se llena de líquido antes de que el ovocito sea expulsado hasta el ovario para la fecundación-. En ese momento se produce un movimiento de sinécdoque a partir del cual el hombre se identifica con el esperma y la mujer con el ovario.

De la observación del huevo se deduce que la eyaculación femenina no es de la misma naturaleza que la masculina, aunque fuera más débil, sino de una totalmente distinta. Gracias al microscopio, Anton von Leeuwenhoek descubre en esa misma década que el esperma masculino no es un simple líquido espeso, sino que en él habitan unos animalillos diminutos que se mueven. De este modo el varón recupera parte de la dignidad perdida con la teoría ovárica, tras la que se dudaba de su papel genésico. Ahora el problema es saber qué aporta cada amante a la hora de la reproducción. Hasta tal punto llega la obsesión por la reproducción sexual que en el siglo XVIII se considera que incluso las plantas actúan de ese modo, como demuestra la taxonomía de Linneo, por ejemplo.

Las teorías opuestas del ovismo y del animáculo, que argumentan que la nueva vida se encuentra en el huevo o el esperma respectivamente, plantean una especie de asexualidad fundada en un modelo de dos sexos separados. Desde ambas posiciones se defiende algo parecido a la partenogénesis, en las que solo el material aportado por uno de los progenitores es el importante. Hasta principios del siglo XIX no empieza a comprenderse el funcionamiento real de la

ovulación. De hecho, como ocurría en el sistema galénico, se mantiene que el huevo solo se desprende después del coito. De Graaf mantiene que la mujer ovula tras la cópula, durante la cual se produce una tempestad en el interior de su cuerpo que agita sus órganos con una violencia tal que el huevo cae sin remisión. Quienes encuentran rastros de ovulación –como puede ser el cuerpo lúteo– en el interior de una mujer que no ha tenido relaciones sexuales, los relacionan con la fuerza de su deseo, con la potencia de su ardor sexual. De este modo, médicos como Blumenbach, defienden que algunas mujeres especialmente sensibles son capaces de producir el elemento genésico sin mantener comercio carnal. De igual manera se sostiene que la extirpación del ovario hace a las mujeres más mujeres y más parecidas a los hombres, a la vez. A las primeras, porque pierden parte del deseo sexual, lo que las adapta mejor al ideal femenino; a los segundos porque al dejar de menstruar su organismo se aproxima al masculino.

El desconocimiento anatómico que se desprende de estas ideas, a pesar de los avances en el estudio de los cuerpos, no proviene tanto de la falta de medios técnicos como cabría esperar –aunque estas limitaciones tienen su importancia–, sino de los esfuerzos por adaptar las observaciones a las teorías prefijadas o, dicho de otro modo, los prejuicios. La sustitución del modelo jerárquico vertical de la ordenación de los seres por uno horizontal de la inconmensurabilidad sexual provoca una búsqueda incesante de aquello que convierte a la mujer en mujer. Si antes estaba claro que era un hombre imperfecto, ahora todo el interés está en encontrar qué la hace diferente, incluso cuando las pruebas apuntan en el sentido contrario.

## V

Esta tensión se hace evidente cuando se observan tanto los argumentos igualitarios propios de la Ilustración como la idea burguesa del cabeza de familia. Los teóricos de la época revolucionaria –me refiero aquí a la Revolución francesa– hacen hincapié en la fuerza natural del hombre, lo que le hace propicio para ser el *pater familiae*. Pero también cabe la posibilidad, en determinadas circunstancias, de que sea la mujer el miembro fuerte de la familia. Si miramos atrás un

momento y recordamos a la real Présidente de Montreuil o a la ficticia señora de Merteuil nos haremos una idea de cuáles son esas circunstancias. Desde la perspectiva de Roussel y de los antropólogos morales, puede que por fuera parezcan mujeres, pero por dentro son hombres. Sus habilidades intelectuales y negociadoras así lo demuestran.

Una vez más nos encontramos con que es la naturaleza la que aparta a las mujeres de la esfera pública, puesto que su cuerpo es quien dicta su lugar dentro de la familia y la sociedad. Lo curioso es que este movimiento que podríamos llamar domesticador del cuerpo femenino se encuentra con una respuesta inesperada. Si es cierto que las mujeres son criaturas distintas a los hombres y no versiones imperfectas de estos, entonces resultará que estos no pueden representarlas ni opinar por ellas. Es de este modo, utilizando las mismas herramientas de quienes tratan de encerrarlas, como surgen las primeras feministas. Otro ejemplo de las diferentes teorías que pueden extraerse de un mismo pensamiento lo encontramos en Rousseau y Samuel von Putendorf. El primero, cuando habla de la paz que reina en el estado de naturaleza, la atribuye a la universalidad del celo en las hembras humanas. La disponibilidad constante de las mujeres para la procreación –que recuerda de algún modo al principio de prostitución universal de Sade– las diferencia de la mayoría de especies animales, en las que el celo está limitado a un espacio de tiempo, y evita que los hombres se enfrenten entre ellos por poseerlas. Del mismo modo, el número de hembras disponibles ayuda a que esas luchas no se produzcan. El segundo extrae conclusiones opuestas de esa misma disponibilidad y universalidad naturales. Por su parte, pinta un estado original similar al de Hobbes, cruel y violento, que hace necesaria la imposición de la ley.

Por su parte, Rousseau, en uno de sus alardes de misoginia, asegura que es el pudor femenino el origen de la civilización y, por tanto, de todos los males que padece la humanidad. Son ellas quienes toman control de su celo y, a través de las necesidades sexuales, dominan a los hombres, cuando debería ser al revés. Si las mujeres están disponibles a cualquier compañero sexual es porque, antes de esta imposición, la humanidad solo responde a los impulsos mecánicos de la procreación. No hay en el sexo natural nada que no responda a la

propia necesidad del cuerpo. Sin embargo, las mujeres inventan dos grandes peligros que corromperán y asolarán a la raza humana: el amor moral –opuesto al físico– y la imaginación. De este modo justifican mediante la fantasía aquello que les pide el cuerpo y que no es más que una necesidad fisiológica. En definitiva, cubren las necesidades naturales con un manto social; tapan la verdad con la mentira.

Como ocurre con la primera medicina moderna, la filosofía política de Rousseau –o la de Diderot, que va en la misma dirección– habla el lenguaje de los dos sexos, y encuentra su fundamento en la reproducción. En el momento en el que la primera mujer se niega a responder a las necesidades sexuales de un hombre diciéndole que no le ama coloca la primera piedra de la civilización. El pudor femenino es el origen del sufrimiento. A partir de ese instante, la vida de las mujeres consistirá en provocar el deseo, pero no en sentirlo. Todo en ellas apunta a su sexo, a ser el polo negativo que atraiga al positivo de los hombres. Existen como seres diferentes a los hombres y, por esa razón, necesitan que se las eduque de forma diferente. Es obvio que si su existencia y su educación son diferentes a las de los hombres, el lugar que ocupen en la sociedad no podrá ser el mismo. La preocupación de Rousseau es la misma que la de Roussel y los antropólogos morales: los salones, teatros y demás lugares donde las mujeres se dedican a ejercitar sus habilidades sociales, su delicadeza y su refinamiento. Lo más peligroso de esos sitios ya no es que en ellos se cree una suerte de espacio femenino, sino que posibilitan el acceso a la cultura y la contaminación de la feminidad doméstica y maternal. El escocés John Millar, por el contrario, encuentra en esos salones un signo de progreso.

Las características femeninas que promueve Rousseau en la cultura de su momento responden a un perfil bajo, a sus capacidades intelectuales inferiores y su incapacidad de asimilar los conocimientos necesarios para ser criaturas públicas. Como hemos visto antes, su sensibilidad diferente las empuja al entorno seguro del hogar y las aleja de unos estímulos que podrían afectarlas a un nivel físico. Porque en la sensibilidad y las pasiones es donde se encuentra la diferencia sexual. Como buenas ilustradas, algunas de las primeras feministas –en especial las socialistas– creen que la razón llegará a dominar esas pasiones, que el intelecto llegará a imponerse sobre la carne. Gente

como Anna Wheeler toma esa posición que las coloca contra el cuerpo a fin de abrir un nuevo espacio político. Lo que parecen no advertir es que el racionalismo, la impasibilidad de los que hacen gala y su renuncia a la naturaleza física, refuerzan los argumentos de quienes las quieren encerradas en casa. Una vez más, se pone el acento en su falta de pasión compensada con una gran empatía, en la ausencia de deseo sexual y su carácter afectuoso. Desde el socialismo utópico, Wheeler acaba defendiendo las mismas virtudes femeninas que la conservadora Hannah Moore.

Como ocurre primero con los defensores del modelo de sexo único y luego con los de los dos sexos, las primeras feministas, desde Wheeler hasta Mary Wollstonecraft o Sarah Ellis, terminan renovando los prejuicios que tratan de destruir. La mujer que defienden se parece mucho a la de los antropólogos morales: decorosa, asexual, maternal, afectiva, sensible... Su influencia política se ejercerá desde el hogar, donde impondrá a su marido los valores que este aplicará después en el ámbito público. De algún modo, parece que el hombre es lo natural por domesticar, y que esa es la tarea de la mujer. Como vemos, los argumentos de la diferencia sexual se emplean desde todos los ámbitos para defender posiciones que abarcan un espectro muy amplio. Las mismas ideas sirven para favorecer la domesticidad o la emancipación de las mujeres, su naturalidad o lo que podría llamarse *culturalidad*. Incluso la medicina sale al rescate para poner fin las fricciones que se presentan. La frenología explica, por ejemplo, por qué las mujeres, siendo más sensibles que los hombres, responden con menor frecuencia e intensidad a los impulsos sexuales: su cerebro, que es el asiento de la volición o la actividad, es más pequeño que el masculino. Esta diferencia física las hace más proclives a la abstinencia, pero no las libra por completo de necesidades. Por el contrario, si se las priva a la fuerza, puede conducir a la enfermedad. De este modo, lo que pretende salvar la sexualidad femenina y explicar su distancia respecto a su opuesta la convierte, de nuevo, en problemática y patológica. Se recurre a la biología en busca de respuestas, pero estas se saben de antemano.

Hemos de tener en cuenta la precariedad de los conocimientos anatómicos durante todo este periodo. Hasta el siglo XIX los estudiantes de medicina no diseccionan ningún cuerpo, sino que se limitan a

observar las lecciones desde sus asientos del anfiteatro. De ahí la importancia que tienen los tratados y las ilustraciones que muestran. La representación del cuerpo es más importante que su propia existencia física. Si hasta el siglo XVIII solo se ve la igualdad, a partir de entonces solo se ve una diferencia que trata de justificarse por todos los medios. Ambas formas de ver el mundo responden a prejuicios y no a la realidad. Del mismo modo, a este cambio en la perspectiva le corresponde un cambio en las representaciones. Las decimonónicas son más realistas y más próximas a lo que esperamos ver en un paisaje; las del siglo XVII o las actuales son más esquemáticas, pero todas ellas son igual de selectivas. Hoy en día se elimina la grasa y el tejido conjuntivo, dejando solo lo importante. Si lo pensamos un poco llegamos a la conclusión de que las imágenes anatómicas que encontramos en los libros de texto o en los manuales de fisiología se parecen mucho a esquemas de maquinaria o a planos arquitectónicos: son limpias, objetivas y claras. En definitiva, nada que se parezca a un cuerpo abierto.

La historia de estas representaciones también corresponde a los avances técnicos que permiten ver cosas que antes no era posible. Es significativo que desde mediados del XIX, como ya hemos visto, se reduzca a la mujer a su función ovárica, que se afirme con rotundidad que la verdad de su ser se encuentra en los ovarios y la menstruación, pero no sea hasta el siglo XX cuando se encuentra un óvulo humano, y que hasta los años 30 no se comprenda la relación entre las reglas y los ciclos hormonales. Aunque ya en 1843 Theodor von Bischoff había confirmado la ovulación espontánea en perras y en cerdas –lo que pone fin a la idea del esperma femenino–, y gracias a ello se ponía en relación al fin la menstruación y la fertilidad, no se vincula con el deseo sexual.

La forma de entender el periodo también es problemática. En 1900, Walter Heape define el celo de todos los mamíferos, y por tanto la menstruación humana, como esencialmente destructiva, como un proceso tóxico. Considera, asimismo, que hombres y mujeres son diferentes a nivel básico, absoluto, y que a este hecho corresponde una estructura social acorde. Havelock Ellis comparte esa visión monstruosa de la menstruación: en su *Man and woman: a study of human secondary sexual traits* (Hombre y mujer: un estudio de los rasgos

sexuales secundarios), de 1904, afirma que «hay un gusano, por inofensivo que sea y por desapercibido que pase, que carcome periódicamente las raíces de la vida» (Lacqueur 1994: 376). Este proceso mensual deja a las mujeres agotadas, y convierte sus cuerpos en una especie de montaña rusa. El sesgo misógino que vincula la fisiología femenina con la enfermedad y la putrefacción son alarmantes.

## VI

Heape y Ellis no están solos, ni mucho menos. Mientras que para Rousseau todo en la mujer apunta a su sexo y al entorno doméstico, en el siglo XIX y principios del XX, ese sexo se convierte en un problema social además de anatómico. En realidad, desde que en el siglo XVIII se establece el paradigma de dos sexos, la feminidad, su lugar en el colectivo y su especificidad física centran la reflexión en todos los ámbitos del saber, como un centro de gravedad en torno al que gira toda la existencia humana. La explicación de la sensibilidad, la sinécdoque ovárica o el argumento frenológico del tamaño del cerebelo son intentos de aportar pruebas biológicas de la inadecuación de las mujeres para formar parte del ámbito público. Estas explicaciones responden a prejuicios en torno al cuerpo, pero ese cuerpo ha sido colectivo desde el principio. Es un cuerpo político, que corresponde al modo de pensar propio de un grupo social cuya hegemonía transforma el mundo mediante revoluciones políticas, el desarrollo industrial y el auge del mercado capitalista: la burguesía. A un nuevo modelo social corresponde un nuevo cuerpo.

La nueva sociedad burguesa trae consigo un conjunto de técnicas que constituyen lo que Foucault llama biopolítica, es decir, de maneras de producir y controlar los cuerpos y la vida. Se trata de una transformación estructural que afecta a todos los campos de la actividad humana, desde la medicina hasta la política, de la economía a la jurisprudencia. Ni el arte, ni la filosofía ni las primerísimas formas de las ciencias sociales se libran de ese influjo. La humanidad debe ordenarse, y el nivel básico de ese orden se encuentra en su sexo: la sexualidad se convierte en el núcleo en torno al cual se organiza la familia y, a partir de ella, la nación y la vida en su conjunto.



En el siglo XVIII, en Europa occidental y en Estados Unidos, se produce un drástico aumento en las tasas de natalidad. A pesar de las dificultades existentes a la hora de entender las causas de un fenómeno como este, los historiadores apuntan a una serie de factores que podrían indicar que se produce, durante esos años, una especie de revolución sexual. Durante un periodo de casi tres siglos, la población se mantiene más o menos estable, y los registros legales y eclesiásticos indican que la edad a la que se contrae matrimonio está al final de la veintena entre los hombres y a principios de esa década entre las mujeres. No tardan mucho en tener descendencia, pero son pocos hijos. Al llegar el siglo XVIII, la situación cambia y las edades bajan de forma significativa, pasando en los varones a la primera veintena, y menos en las mujeres. Tienen más hijos, y los tienen antes.

Estos datos se extraen solo de los textos legales y, por tanto, incluyen solo la descendencia de parejas legítimas, aunque aquello que se considera legítimo depende mucho de la zona y de la época. Los métodos empleados para mantener una población constante parecen incluir la abstinencia –más entre católicos que entre protestantes–, los servicios de prostitutas para calmar las urgencias masculinas, las relaciones con nativas o con esclavas en tierras norteamericanas, las relaciones homoeróticas, la masturbación mutua, la marcha atrás –retirada del pene de la vagina antes de la eyaculación– o el empleo de anticonceptivos, que nunca ha sido exclusivo de las profesionales<sup>7</sup>. A esto hay que sumar los abortos provocados o el infanticidio. Llama la atención una práctica común entre los puritanos de Nueva Inglaterra, consistente en invitar a un joven a que duerma en su casa, en la misma cama que alguna de sus hijas en edad casadera. El hecho de que esta situación lleve con mucha probabilidad a que mantengan relaciones sexuales les permite en primer lugar casarlas y, en segundo lugar, elegir marido por ellas.

---

<sup>7</sup> Garton señala la utilización de tampones vaginales para detener el esperma antes de la generalización, a mediados del siglo XVII, de los condones hechos con tripas de oveja (2004: 87).

Lo que se desprende de aquí es que, o bien las parejas mantienen relaciones íntimas más a menudo, o bien ponen menos impedimentos para que los embarazos lleguen hasta el final. Las razones reales que llevan a este crecimiento de la población puede que se nos escapen, pero los expertos señalan algunas posibilidades. Por un lado, parece que antes del siglo XVIII las parejas aplazan el matrimonio hasta tener los medios necesarios para mantener a sus hijos. Los cambios sociales y económicos de este siglo les ofrecen una mayor esperanza: la migración a las ciudades y centros industriales invitan a que se casen a una edad más temprana y les proporcionan ingresos mayores, con lo que la paternidad se adelantaría. Por otro lado, se sabe que la industrialización incrementa el empleo de mano de obra infantil, lo que empujaría a las familias a tener más hijos a fin de aumentar esos ingresos. En cierto sentido, el nuevo capitalismo trae de la mano una comprensión de la sexualidad como producción.

Pero no todas las razones son económicas. Las doctrinas cristianas sobre el cuerpo y el pecado pierden parte de su influencia a causa de las nuevas teorías naturalistas y mecanicistas, pero también la Reforma protestante incluye el sexo como reflejo del amor divino. Siempre y cuando se produzca dentro de los sagrados lazos del matrimonio, hombre y mujer pueden disfrutar el uno del otro tanto como quieran. Lo que parece evidente de todo esto es, en primer lugar, que no todas las relaciones sexuales implican la penetración y que estas actividades se permiten con cierta frecuencia entre parejas que se casarán en el futuro. En segundo lugar, que el matrimonio es un asunto serio y que la sexualidad marital se ordena y se dirige hacia la procreación.

Ahora bien, esta revolución sexual no se origina entre las clases trabajadoras, a pesar de que el entorno urbano e industrial le abre las puertas a esta franja de población. Como ocurre a menudo, la transformación viene de arriba. Son las clases dominantes, en especial la aristocracia, las que desarrollan una nueva tipología de relaciones, dando forma a la cultura libertina de la que la novela de Laclos, y en menor medida Sade, es ejemplar. El matrimonio para esta clase social responde a dos objetivos claros: producir descendencia y, como mínimo, mantener el patrimonio, si no puede ampliarse. Es decir, que no tiene nada que ver con el amor, sino con los negocios. Ocurre

así durante siglos, y es el modo en el que se establecen vínculos entre las grandes familias en Francia, Alemania, España o Inglaterra. Esto no quiere decir que no se busque una relación sentimental, aunque esta tenga lugar fuera del matrimonio. Los orígenes de este tipo de relación pueden rastrearse hasta el siglo XII y a la aparición del amor cortés, origen de la idea moderna del enamoramiento. En las relaciones de este tipo, el amado sirve vasallaje a una dama que por lo general es de mayor rango que él. Esa dama, hermosa y distante, es un compendio de virtudes físicas y morales, es un señor feudal sublimado. Por eso su pretendiente le ofrece un sometimiento absoluto, y ha de superar pruebas y vicisitudes hasta lograr su rendición. El cortés es un amor prohibido en tanto en cuanto es adúltero, pero es puro porque su causa está en la virtud. En cierto sentido, y el lenguaje empleado para referirse a él lo confirma, es equivalente a una experiencia religiosa, en la que la dama representaría a Dios y el amante al místico.

Resulta obvio que este amor cortés responde a un tipo de sociedad que no es el mismo que encontramos en el siglo XVIII, ni siquiera en el XVII, pero sirve para apuntar dos rasgos que perduran en las relaciones libertinas: la necesidad de buscar fuera del hogar los vínculos afectivos que no se encuentran dentro de él, y la importancia de la conquista. Como hemos visto antes respecto a la novela de Laclos, existe un conflicto entre la moral puritana y el libertinaje. El vizconde de Valmont es un ejemplo claro de la nobleza dieciochesca, entre la que la promiscuidad sexual se convierte no solo en un divertimento, sino en una moda. Esa es la razón por la que se da origen a un arte tan sutil y tan desarrollado de la seducción. El adulterio es un asunto corriente, pero no puede aceptarse de forma explícita. De manera similar, algunas de las fiestas, los bailes y las mascaradas en los que participa la aristocracia –la parisina en especial, y no olvidemos que, hasta bien entrado el siglo XX, París es la capital cultural de occidente– son notorias por su carácter licencioso, y en ellas se emplean condones, consoladores y otros artilugios sexuales. También en eventos de esa naturaleza hay travestismo, o quizá sería más exacto hablar de lo que hoy en día llamaríamos transgenerismo o *gender-swapping*, es decir, la representación de un género que no corresponde con el sexo físico. Al menos en recintos cerrados, existe una

cultura sexual bastante abierta, y no es raro el voyeurismo, el intercambio de parejas, los azotes, el sexo bisexual o en grupo.

De forma gradual, ese aperturismo se va expandiendo entre las clases inferiores. En gran parte, esta ampliación del campo de batalla sexual se debe a la pérdida de autoridad que sufre la Iglesia a causa del espíritu ilustrado. También a la mayor disponibilidad de materiales pornográficos gracias a la imprenta, que facilita la producción y distribución de textos e imágenes explícitas. Este abaratamiento en la elaboración no afecta solo al sexo, sino que también hace posible la aparición de materiales subversivos y revolucionarios. Si los libertinos viven el género y la sexualidad de una forma fluida, y fuerzan –al menos en los lugares habilitados– los límites del cuerpo y de sus sensaciones, entonces estas formas de relacionarse podrían tirar abajo el edificio social. Pero no es así. La libertad de la que disfrutaban las damas no se corresponde con un mayor poder público, menos aún político. Salvo excepciones, las mujeres se ven limitadas a asumir el papel de objeto sexual o de conquista. Además, suponer que toda la aristocracia es libertina es alejarse de la realidad.

Lo cierto es que, al mismo tiempo que aparece la sociedad libertina, se da una nueva tendencia: el matrimonio por amor. Aunque las uniones por conveniencia están lejos de desaparecer, lo cierto es que poco a poco se va viendo la relación marital como un lugar de intimidad en el que satisfacer las necesidades afectivas y en el que lograr un espacio cómodo y seguro. Se plantea un ideal doméstico placentero para ambos cónyuges, tanto en el plano emocional como en el sexual. Esto corresponde, una vez más, a la idea de sensibilidad y a las aspiraciones sociales de la burguesía. La esposa se convierte, por un lado, en una especie de animal delicado al que hay que cuidar y amar. Por otro lado, al dominar la escena doméstica y la crianza de la descendencia, adopta el papel de principio civilizador. Desde el interior del hogar se transmiten los valores que dominarán la esfera pública. Las mujeres, por tanto, en encuentran ante una paradoja irresoluble. Tienen el poder de determinar cómo ha de gobernarse el mundo, siempre que no salgan de casa.

### 3. DOMINIOS

#### I

Las transformaciones que se viven sobre todo a partir del siglo XVIII se deben al ascenso de la burguesía como clase dominante, lo que desembocará en las revoluciones americana y francesa, acompañadas del desarrollo industrial y del capitalismo. Esta nueva clase social se impone con sus ideas materialistas y mecanicistas, que la llevan a ver la naturaleza como algo a conquistar y dominar. Si hay algo que obsesiona a la burguesía es el orden, y para alcanzarlo se necesita ejercer el poder. Michel Foucault, en el seminal primer tomo de su *Historia de la sexualidad*, habla de la existencia de un régimen de poder-saber-placer a partir del cual se establece lo que entendemos como sexualidad y la influencia que tiene sobre nuestra existencia.

En la imaginación colectiva se identifica el ascenso de las sociedades burguesas con la represión de la sexualidad, en contraste con el libertinaje que practica la aristocracia. Algo de cierto hay en esa oposición, pero pensar que agota el cambio de paradigma es, cuanto menos, insensato. Para empezar, porque no toda la nobleza es libertina. Pero tampoco es cierto que la burguesía traiga de la mano una imposición de silencio sobre la vida íntima. En realidad, lo que ofrece es una clasificación del habla, la delimitación de los lugares en los que es lícito hablar y en los que no lo es. Por paradójico que pueda parecer, lo que hace es incitar a que se exprese, pero en las condiciones adecuadas. Existe, o se crea, la necesidad de hablar del sexo, pero no en cualquier espacio, ni a cualquier hora, ni con cualquier interlocutor.

Este cambio afecta a todos los ámbitos de la vida. Después de la Contrarreforma –un proceso que va desde 1560 hasta 1648–, por ejemplo, ya no se alude al sexo de forma sutil o soterrada, sino que se le otorga un papel fundamental tanto en la confesión como en la penitencia. Quizá incluso a expensas de otros pecados que podían tener más importancia con anterioridad. La carne y sus tentaciones ocupan el centro de la reflexión católica, que exige una mayor frecuencia en las confesiones. Si bien es cierto que no se explicitan las prácticas y

que el lenguaje empleado por los sacerdotes en su indagación no es tan crudo como cabría suponer, también lo es que existe una nueva necesidad de completitud. Se exige sutileza pero, al mismo tiempo, que no se deje nada fuera, que no se olvide nada, que se cuente todo. La carne se considera el lugar y el origen de todo el pecado, y se insta al confesante que se inspeccione y se interroge a sí mismo, que encuentre el tiempo exacto en el que se despierta su deseo. El hecho de que la pastoral cristiana obligue a poner en palabras todo lo concerniente a los placeres del sexo tiene una función doble. Por un lado, generar sentimientos de dominio y desapego. Por el otro, provocar un regreso de Dios gracias al sentimiento de la superación y la resistencia al placer. Esta situación puede extrapolarse a la totalidad del pensamiento en torno al sexo: se da la obligación de verbalizarlo todo, pero ante la figura autorizada del confesor.

Uno de los actores clave en el triunfo de la Contrarreforma es la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola en 1534. A esta victoria del catolicismo sobre la disidencia protestante hemos de sumar la influencia capital que ejercen los *Ejercicios espirituales* de Ignacio en la formación de la conciencia moderna y, por extensión, en la literatura. Se trata, en efecto, de una serie de ejercicios a realizar en un periodo de unas cuatro semanas, a poder ser en un retiro, con el fin de reforzar la fe. Pero, más allá del interés que puedan tener para un aspirante a jesuita, más allá incluso de su vocación mística, suponen una resignificación del yo. Se trata de un manual de ascetismo, pero es un manual que no aporta ninguna respuesta. Todo lo que hace es señalar las preguntas, guiar al ejercitante en la forma de inspeccionarse a sí mismo frente a Dios. Porque aquí sí, a diferencia de lo que ocurre con las Escrituras –que necesitan siempre de un sacerdote que las lea y las traduzca a los fieles–, existe una conversación entre él y la divinidad. Pero lo cierto es que no se trata de un diálogo propiamente dicho, puesto que uno de los interlocutores –Dios– permanece en silencio, y el otro lucha continuamente por encontrar las palabras. De hecho, ese es el objetivo último de los ejercicios: ofrecer al novicio un modo de hallarlas.

Ignacio señala que, igual que el cuerpo se ejercita, así también ha de trabajarse sobre el alma a través de la meditación, la oración, la reflexión, etcétera. La primera semana se dedica a deliberar sobre los

pecados cometidos, con lo que se busca que el ejercitante sufra por ellos, que llore y afronte la contrición que le provocan. La segunda se dedica a la vida de Cristo, la tercera a la pasión y la última a su resurrección y ascensión. Puede darse el caso de que alguna de las partes lleve más tiempo y otras menos, dependiendo del ánimo o la facilidad que tenga el ejercitante para encontrar lo que busca, pero los ejercicios deberán acabarse en más o menos treinta días. Por eso el director, quien entrega los ejercicios, ha de permanecer vigilante y asegurarse de que se dedican las horas necesarias y que se alcanzan los objetivos pretendidos. Asimismo, el ejercitante ha de observar en ellos la mayor reverencia, y procurar hacer su relato de la forma más honesta y fidedigna que pueda. No debe olvidar que está hablándole a Dios.

Los *Ejercicios* no son más que una forma metódica de meditación, en eso no hay nada nuevo. Lo que sí representa una novedad es que Ignacio pretende llenar de imágenes la conciencia del ejercitante. Ha de representarse mentalmente las situaciones, los pecados, y hacerlo con detalle aunque de forma sumaria. Debe analizar cada problema desde todas las perspectivas posibles. Pero lo más importante es que su reflexión ancla la conciencia al cuerpo que la realiza. Es decir, el ejercitante sabe en todo momento que ese cuerpo es suyo, y que suyos son los pecados que comete. Los sentimientos que provocan los ejercicios acontecen en una carne concreta y particular que el ejercitante reconoce porque la padece.

De un modo similar al que veíamos en *Las 120 jornadas de Sodoma*, en el texto de Ignacio existe una obsesión por la exhaustividad y por el orden. La conciencia ha de repasar todos y cada uno de los pecados, de los hechos de la vida de Cristo... Si el objeto de la reflexión es Cristo, o su madre, los imaginará en un templo, un monte, o en el lugar que sea donde ocurra lo imaginado. Si no se trata de algo de existencia física, como puede ser el pecado, entonces se visualizará el alma «encerrada en este cuerpo corruptible» (Loyola 1977: 221). Esta alusión a la imagen visual es el primer preámbulo del primer ejercicio, que consta de una oración previa, dos preámbulos, tres puntos y un coloquio. Se pide a Dios lo que se quiere, se colma la mente con su imagen, se piensa primero en el pecado de los ángeles, después en el de Adán y Eva, por último en cada uno de los pecados mortales que

han llevado a alguien al infierno. El ejercicio acaba con el ejercitante hablándole a Cristo en la cruz, reflexionando sobre su existencia terrenal y su muerte, así como sobre la propia.

Esta técnica disciplinaria puede aplicarse al resto de los ejercicios. Más importante para lo que nos ocupa aquí es el examen general de conciencia, que consta de cinco puntos: dar las gracias a Dios; pedirle gracia para reconocer los pecados y admitirlos; repasar los que se hayan cometido, hora a hora desde que se despierta, primero los de pensamiento, luego los de palabra y por último los de obra; pedir perdón por ellos; hacer propósito de enmienda y rezar un padre nuestro. Se trata, como vemos, de hacer un análisis exhaustivo, pormenorizado y ordenado de la propia existencia. Se exige del ejercitante un esfuerzo no solo en la reflexión, sino en el lenguaje que emplea en ella, pero también en sus condiciones: recién levantado, a la hora de comer, mientras se viste, en su celda, de rodillas, acostado o en pie. Toda la jornada se dedica a los ejercicios, y estos ocupan un mes, en el que el alma se purifica y se prepara para hablarle a Dios. Para ello, yo, como ejercitante, he de anticiparme y vivir en un tiempo futuro. Me disocio del presente pensando ya en lo que haré, al acostarme pienso en qué hacer al levantarme; mientras como, pienso en qué haré después, y lo mismo en toda actividad diaria. De ese modo, todo lo que no forma parte de la propia meditación queda excluido, forma un aparte en la vida del ejercitante. Se logra así una concentración máxima, una inmersión absoluta en el proceso ascético.

No es otra cosa. Como la mayoría de técnicas místicas, sus dos puntales son la meditación y la renuncia. El ejercitante se priva de todo aquello que no sean los propios ejercicios, y el director vigila que, en efecto, sea así. En última instancia, este proceso pretende abrir una vía de comunicación con Dios. Ronald Barthes relaciona los *Ejercicios espirituales* de Ignacio con la mántica griega, con la consulta a los oráculos. Estas prácticas permiten que, ante las preguntas formuladas, la divinidad responda. Ya sabemos cómo son esas respuestas, y que es necesaria la intervención del oráculo para poder interpretarlas. Del texto de Ignacio no se extrae ninguna réplica. El único que habla en este diálogo es el ejercitante, que obtiene de los ejercicios la posibilidad de interrogar, adquiere un lenguaje que le permite preguntar.



Dicho de otro modo, los ejercicios habilitan a quien los realiza para indagar en su propia conciencia enclaustrada en un cuerpo que siente y que la hace proclive al pecado. Al reconocer el problema se hace posible su solución. Ignacio entrega al catolicismo un protocolo de investigación sobre el yo, minucioso y obsesivo, con el que procurar-le por un lado el desapego hacia el mundo y, por el otro, el amor a Dios. Lo que separa este método de los demás ascetismos es la importancia que otorga a la imagen y al lenguaje. La primera se emplea como saturación, a diferencia de la anterior mística cristiana o la budista, que aconsejan el vaciado mental. La repetición del mantra o del rosario sirven para la pérdida de sentido, para lograr una desvinculación entre el signo y su significado. Ignacio pretende lo contrario, alcanzar una especie de visión global en la que todos los significados se presenten a la vez. Es la misma perspectiva que aplicarán después en el arte los cubistas. El lenguaje, por el contrario, representa un drama, puesto que se emplea, precisamente, para destrabar y organizar aquello que se ha unido en la imaginación. Verbalizar la experiencia equivale a dividirla, del mismo modo que se divide toda la acción, todo gesto sometido al protocolo ascético de los *Ejercicios*.

## II

El análisis de Barthes señala la importancia del lenguaje, de la lucha del ejercitante por forjar un lenguaje, por encontrar las palabras con las que dirigirse a Dios o, por emplear su terminología, convertirse en logotécnico (2010: 58). No aborda, sin embargo, la influencia que tiene el examen general de conciencia sobre la práctica de la confesión tras el Concilio de Trento y, por extensión, sobre la forma moderna de entender el yo. Pero lo cierto es que ese examen de conciencia no es de invención ignaciana, ni siquiera es exclusiva de las disciplinas místicas cristianas. Existe una tradición milenaria que puede trazarse –en el pensamiento occidental– hasta el célebre principio delfico de «conócete a ti mismo». De hecho, se trata de un principio fundamental que atraviesa la cultura griega en su totalidad. En su origen, esta máxima no tiene el valor que le atribuimos ahora, y que la relacionaría, como sí ocurre en los *Ejercicios*, con el autoconocimiento. Aunque no existe acuerdo entre los historiadores ni los

filólogos clásicos, parece que esa recomendación está limitada al lugar en el que aparece inscrita: el templo de Apolo en Delfos. En ese sentido, cabe suponer que se trata de una guía a la hora de consultar al oráculo y no un consejo vital. En ese contexto, indicaría al consultante que, ya que tiene unos límites en sus consultas, se centre en aquellas que le son realmente importantes.

Cuando esa exhortación de conocerse a uno mismo, el *gnothi seauton*, pasa a la filosofía, se integra en el concepto, más general y menos conocido, de la *epimeleia heautou*, esto es, la inquietud de sí. Asegurarse de que sus conciudadanos se ocupan de sí mismos es la tarea que los dioses encomiendan a Sócrates. Este acusa a los atenienses de preocuparse por su buen nombre y su fortuna personal, no por sí mismos. Pero tampoco es una invención socrática, la idea de que uno debe ocuparse de sí mismo es mucho anterior. Algunos señalan su origen en Esparta, donde los ciudadanos delegan los cultivos y demás actividades monetarias a los ilotas, para poder dedicarse a sí mismos. De este modo se liberan de las preocupaciones materiales, y sabemos que entre las aficiones de los lacedemonios no entran actividades como la filosofía. El cuidado, la preocupación por uno mismo, es una actividad privilegiada, es la posibilidad de dedicarse a la política o a la economía sin tener que preocuparse por labrar la tierra. En definitiva, es lo propio de la élite.

El diálogo platónico –aunque su autoría es dudosa, todo apunta a que es un texto de juventud– *Alcibíades* trata este tema. Cuando Sócrates insta a que el joven Alcibíades se preocupe de sí mismo, su interés está en la ciudad, en cómo ha de gobernarse al pueblo. No podemos olvidar que Alcibíades forma parte del más alto patriciado ateniense: eupátrida tanto por parte de padre como de madre, quien, además, es una de las Alcmeónidas, una de las familias con más influencia de toda la Atenas clásica. A la muerte de su padre, quien se hace cargo de él no es otro que Pericles. El destino del muchacho, por tanto, estará en el gobierno de sus conciudadanos. Es un joven rico, hermoso y de buena familia, famoso por haber rechazado a todos los hombres que se han atrevido a pretenderlo. Ese es el momento en el que se le acerca Sócrates. Un amigo le dice al comienzo del *Protágoras*:

¿De dónde sales, Sócrates? Seguro que de una partida de caza en pos de la lozanía de Alcibíades. Precisamente lo vi yo anteayer y también a mí me pareció un bello mozo todavía, aunque un mozo que, dicho sea entre nosotros, Sócrates, ya va cubriendo de barba su mentón. (Platón 1985*b*: 502).

Es un muchacho apuesto, pero tiene alrededor de veinte años, y ha traspasado ese umbral en el que se considera lícito que los hombres busquen su afecto. Este hecho es importante en dos sentidos. En primer lugar porque indica el momento en el que, en el pensamiento socrático, es recomendable la inquietud de sí. En segundo lugar, porque apunta a que el interés de Sócrates sobre el muchacho no es tanto erótico como intelectual<sup>8</sup>. Aunque el maestro tiene fama por rondar a jóvenes que destacan tanto en su aspecto como en lo intelectual, aquí la relación que pretende establecer parece no ser –o al menos no serlo del todo– física. Todos los pretendientes que acosaban al orgulloso muchacho se han ido retirando poco a poco, y entonces el maestro le dirige la palabra por primera vez, a pesar de que su atracción por él es bien sabida desde hace tiempo. Así empieza el *Alcibíades*. Sócrates le echa en cara su altanería y la vanidad con la que ha renegado de todos aquellos que se han acercado a él, afirmando no necesitar a nadie ya que él es superior a todos ellos.

Ahí reside su problema. No es tanto una cuestión de que su ego sea excesivo –que lo es– cuanto que sus preocupaciones están en el lugar equivocado. Se considera preparado para dar consejos ante los demás ciudadanos en la asamblea, pero, cuando Sócrates le pregunta por los temas en los que se va capaz de intervenir y los va exponiendo uno tras otro, descubre su propia ignorancia. Lo mejor, lo más justo, si se accede al conocimiento por descubrimiento personal o aprendizaje... Sócrates dirige la conversación y los pensamientos del joven hacia el terreno que le conviene: qué es el yo del que ha de ocuparse. Mediante la mayéutica, el maestro plantea la necesidad de definir ese «sí mismo» en el que hay que trabajar. Llegan a la conclusión de que es aquello que es lo mismo que uno mismo, esto es, el alma, entendida como sujeto pero no como esencia. Es decir, el alma

---

<sup>8</sup> Sobre la utilización del lenguaje erótico en el círculo socrático y la legitimidad de la seducción de los muchachos volveré más adelante.

es la que lleva a cabo las acciones a través del cuerpo, que es la herramienta que utiliza como el guitarrista emplea la guitarra para interpretar su música.

En el pensamiento socrático-platónico, la inquietud de sí está vinculada de forma indisociable al conocerse a sí mismo. Ocuparse del cuerpo o de los bienes y las propiedades no es hacerlo de uno mismo, porque ese uno mismo es el alma. El cuidado de sí, por tanto, exige el autoconocimiento, el saber distinguir entre lo que es y lo que no es el sí mismo. Para conocerse a sí mismo, el yo, que es su alma, deberá observar algo que le sea similar. Ese algo es la divinidad. Si se conoce esta, como quien se mira en un espejo, se reconocerá el alma, y esta sabrá el modo correcto de comportarse y, por tanto, de gobernar. Como ocurría en Esparta, ahora nos encontramos de nuevo con que la inquietud de sí es un conocimiento de élite y que su objetivo es político. Sócrates se ofrece para guiar al ignorante Alcibíades, para despojarle de su arrogancia y acompañarle en el paso de niño a hombre. Este, a su vez, del gobierno de sí mismo extraerá la sabiduría necesaria para gobernar a los demás.

El platonismo no inventa esta noción, ni lo hace Sócrates. Desde la etapa arcaica existen en Grecia una serie de técnicas, unos ritos de purificación que permiten a quien los lleva a cabo alcanzar la verdad. Foucault (2002: 60) señala tres: las técnicas de concentración del alma –que evitan que esta se disperse y se pierda–, la retirada o anacoresis, y la práctica de la resistencia, ya sea respecto a males o a tentaciones. Aunque ya son antiguas para ellos, los pitagóricos recuperan estas disciplinas y las adaptan a su cuerpo teórico. La invención del análisis de conciencia antes de dormir siempre se atribuye al propio Pitágoras, y consiste en, una vez en la cama, repasar todos y cada uno de los actos del día. Gracias a este examen se purgan las faltas cometidas y el yo se prepara para evitarlas en el futuro.

De un modo u otro, la idea de la inquietud de sí forma parte de todos los grupos filosóficos de la Antigüedad. Es esencial para Sócrates y Platón, pero también para cínicos, estoicos, epicúreos, pitagóricos e incluso para los primeros cristianos. Es evidente que no significa lo mismo para todos ni en todos los momentos, pero resulta una especie de pilar básico del pensamiento racional para todos ellos. Salvo

para Aristóteles, que representa una anomalía en el pensamiento clásico, filosofía y espiritualidad permanecen siempre vinculadas. La primera representa las condiciones de posibilidad de acceso a la verdad, mientras que la segunda representa las consecuencias de ese acceso. Acabamos de verlo en el *Alcibíades*. Esto indica el carácter paradójico, en cierto sentido, del platonismo. Por un lado, se apoya en la lógica y contribuye de forma esencial en el desarrollo del pensamiento racional. Por el otro, dentro del mismo sistema de pensamiento, la inquietud de sí y el autoconocimiento son parte de la exploración de la parte divina del ser, lo que da paso a corrientes místicas como el gnosticismo. Es decir, que el platonismo apunta hacia dos lugares no solo distintos, sino opuestos. Es racional, de eso no cabe duda, pero tampoco la cabe de que está preñado de espiritualidad, porque la verdad es divina.

Ahora bien, no siempre esta preocupación por uno mismo tiene objetivos políticos, como ocurre entre los lacedemonios o para Sócrates. Para este consiste en dar un paso atrás, en dejar de buscar entre los hombres para mirar hacia arriba y encontrar en la divinidad lo que hay de divino en uno mismo. De ahí extraerá el saber que le permitirá gobernar a sus iguales, porque deriva de Dios. Aunque hay un distanciamiento entre la norma general y lo que busca el sujeto inquieto, en un sentido estricto, la inquietud de sí socrática es inquietud por los otros. Lo que el maestro pretende con Alcibíades no es negarle su derecho a participar en la asamblea, sino dotarle de las herramientas que le harán sabio, le permitirán dar en ella buenos consejos y gobernar mejor. Su objetivo siempre está en la sociedad y lo que es preferible para ella. Para Diógenes de Sínope no ocurre lo mismo. El Perro no cree que la inquietud de sí lleve a nadie a una vida en armonía con sus conciudadanos. Uno no puede ser crítico e integrado al mismo tiempo.

### III

El cinismo de Diógenes toma elementos del pensamiento socrático, pero los lleva más allá. Mientras Sócrates pregona contra las malas costumbres de los atenienses y su afición a la bebida, los juegos y la belleza, él acude a los mismos banquetes y ronda a los mismos mu-

chachos que se entrenan en los gimnasios. El Perro rechaza todo eso. El propósito de la inquietud de sí no está en la asamblea, sino en uno mismo. Se trata de convertirse en un sujeto autónomo y soberano. Las leyes, las normas y las convenciones que imperan en Atenas, Corinto o en cualquier otra ciudad, sirven para someter a quienes viven en ellas, que aceptan dichos principios como si fueran universales. La ironía es que Diógenes parte con ventaja: es un extranjero, y eso le da una perspectiva, una distancia segura desde la que observar la relatividad de unos valores que se consideran, en todas partes, sagrados. Esto no es otra cosa que la anacoresis, la retirada, sin la cual no hay libertad posible. Si la inquietud de sí es el lugar de origen de algunas de las éticas más estrictas de la Antigüedad, hay pocas dudas de que la más exigente de todas ellas es la cínica. Sócrates señalaba en el *Alcibíades* que ocuparse del cuerpo, de la fama y de los bienes no es hacerlo de uno mismo; Diógenes toma esa idea y la lleva al extremo. Por eso Platón le acusa de ser un Sócrates enfurecido.

Antes de continuar y para situarnos, debemos entender una cosa: a pesar del ninguneo sistemático que ha sufrido el cinismo a lo largo de los siglos por parte de las instituciones filosóficas, se trata con seguridad de la escuela más influyente de la Antigüedad, a parte del platonismo. Su influjo no queda relegado al ámbito filosófico, sino que se extiende por la literatura a través de la diatriba y el género que funda –el *spoudogéloion*: serioburlesco, cómicoserio o como quiera llamársele– y, sobre todo, por los grupos de mendigos que recorren las calles de Grecia y del Imperio romano hasta su caída y la imposición del cristianismo, al que, por otra parte, también influye. Podríamos decir que cinismo y platonismo son los dos polos del pensamiento filosófico, y que representan las dos formas más opuestas de la inquietud de sí. Si pensamos un momento en quiénes serán los seguidores de cada una nos quedará claro cuáles son los motivos para el desprestigio del cinismo. El enfrentamiento entre ambas escuelas tiene su origen en la enemistad abierta entre sus dos fundadores, que toman ideas socráticas y las interpretan de forma radicalmente distinta.

Para empezar, el pensamiento platónico avanza gracias al diálogo, en especial en los banquetes que se ofrecen para ese propósito, para fomentar el intercambio de ideas acompañándolo de comida y vino.

Gracias a la lógica, Platón levanta un gran sistema metafísico en el que los filósofos deberían gobernar, puesto que son los únicos capaces de alcanzar las ideas y reconocer la falsedad del mundo material. Para hacer ver esta realidad a sus contertulios, emplea argumentos sólidos y elaborados, guía la conversación hasta que esta se presenta como evidente. Diógenes desprecia la razón, la retórica y la metafísica, pero, sobre todas las cosas, desprecia la seriedad de Platón. Él, por el contrario, hace un uso implacable del humor. Un ejemplo clásico es su reacción cuando el primero define al hombre como un bípedo implume: desplumar un pollo y lanzarlo ante él al grito de «¡he aquí al hombre de Platón!» Suponemos que los asistentes se reirían, salvo el interpelado, que se vio obligado a completar la definición con un «de uñas planas». Yo me habría reído.

De esta bufonada podemos extraer varias conclusiones. La primera es que Diógenes es un maestro de la improvisación y que se desenvuelve ante el público a la perfección. Lo mismo ocurre cuando, en una ocasión, se está celebrando un banquete y los comensales se entretienen lanzándole los huesos como si fuera un perrillo que se alimenta de las sobras. Él, como ese mismo perrillo, se levanta, les menea y se va. El cínico es un humor explosivo, más de carcajada que de sonrisa, pero también es agresivo. Hay un elemento desestabilizador en sus reacciones porque resulta evidente una cosa: que no es una simple broma. Aunque el Perro se ríe de la razón, está lejos de ser tonto y su modo de responder ante las situaciones es, de algún modo, lógico. Fuerza la racionalidad para llevarla a resultados absurdos o inesperados –como los dos silogismos atribuidos a Diógenes, uno de los cuales justifica el robo y el otro comer en el ágora– que, en un primer momento provocan la risa y, con un poco de reflexión, muestran una verdad que permanecía oculta hasta el momento. El resultado es la sorpresa, el escándalo, la invención de una realidad nueva mediante una perspectiva de extrañamiento.

La segunda conclusión es que el humor es un material estratégico, es el modo de comunicar un mensaje moral que sirve para mejorar a las personas. Los distintos grados de burla –esperpéntica, irónica, brutal, etcétera– tienen por función ridiculizar determinados modos de vida dados por buenos y que, en realidad, son perniciosos. Bajo la broma se esconde la censura, la guía de liberación respecto de con-

ductas dañinas. Diógenes y sus discípulos retoman elementos propios de la sátira primitiva y les otorgan una función nueva: la eliminación de lo superfluo y la vuelta a la vida soberana. Aunque la forma es graciosa, el mensaje es muy serio. La suya es la enseñanza de un modo de vida estricto alejado de las comodidades y los convencionalismos propios de la ciudad. Es, en definitiva, el rechazo de lo ajeno y el abrazo de lo propio: lo que es uno mismo.

La tercera conclusión es que al cínico le importa poco lo que piensen de él. En realidad, esta afirmación necesita que la matice. Sería más correcto decir que no persigue la buena fama ni los honores, como haría cualquier ciudadano. La consecución de esas dos virtudes es lo que Sócrates quiere ayudar a conseguir a Alcibíades mediante la inquietud de sí. El cínico toma el mismo camino, pero lo sigue en el sentido contrario. Su desvergüenza, su falta de decoro –como cuando Diógenes se masturba en el ágora o come sin un techo que le cubra– y su actitud escandalosa le lleva a la *adoxía* y la *atimía*, la infamia y la ausencia de honores. Por tanto, no es que sea indiferente ante la imagen que los demás tengan de él, sino que busca de forma activa que esta imagen sea mala. Esa es la misma razón por la que mendiga, va sucio y se refugia en la pobreza, porque es absurdo despreciar la vacuidad y los refinamientos de una sociedad y vivir bajo sus mismas convenciones. La única actitud coherente es salir de ella.

La última conclusión tiene más que ver con las consecuencias del paso del tiempo que con la propia naturaleza de la doctrina cínica. Sabemos que estos filósofos escribieron, que en ellos se encuentra el origen del género serioburlesco y su máxima forma de expresión –la diatriba– que tendrá una influencia inmensa en la literatura helenística y romana, llegando incluso a algunos textos cristianos. Pero no conservamos esos textos. Quedan fragmentos y referencias posteriores, aunque al no poder acceder a las fuentes originales, no podemos juzgarlas de forma rigurosa. Sin embargo, esa fragmentariedad y la retransmisión de las anécdotas tienen una importancia inestimable. La anécdota o *chria* es una de las vías de transmisión doctrinal más importantes del cinismo, me atrevería a decir que la fundamental. La razón principal es porque esas anécdotas ocurren en la calle, y no en la escuela. Eso permite que la observe un número de personas mucho mayor de lo que podría ser en un recinto privado. Es lo que ocu-



rre en el caso del pollo platónico, cuando Diógenes entra en el teatro cuando todos salen, cuando le ven caminar de día con una linterna encendida, etcétera. Hay un elemento espectacular que busca la universalidad, la transmisión del mensaje de la forma más democrática posible. La calle es el escenario ideal para el cínico, es su hábitat natural.

Esa es la razón de que esa enseñanza sea directa, concisa y no necesite de grandes argumentos ni adornos estilísticos para convencer a sus oyentes. No es necesario hacer ningún esfuerzo intelectual – como sí ocurre con la mayéutica socrática, sin ir más lejos, o con los sofistas– para poder comprender el significado de la acción. Eso no significa que no exista un trasfondo teórico por parte del filósofo: el famoso pollo es platónico no solo porque hace referencia a la definición que hace Platón del ser humano, sino también porque lo hace a la anchura de sus uñas<sup>9</sup>. Algo parecido ocurre cuando alguien pregunta a Diógenes por el lugar de origen de un joven que se ha prostituido, a lo que él responde: «es tegeata», un juego de palabras entre la ciudad arcadia de Tegea y *tégos*, que significa prostíbulo. Cabe destacar que Antístenes, antes de entrar en el círculo socrático, era sofista, y que Diógenes domina el lenguaje y es capaz de improvisar bromas lingüísticas con soltura. El antiintelectualismo cínico no le exime de conocer teorías ni de ser un erudito, sino que va dirigido contra una sofisticación y una artificialidad que considera no solo equivocadas, sino peligrosas. Las lecciones cínicas son breves y contundentes, mueven a la risa y por ese medio transmiten su sabiduría.

La originalidad del pensamiento cínico está en el entrelazamiento absoluto entre el fondo teórico de su doctrina y su puesta en escena. Su desprecio hacia los sofistas y los retóricos no significan que su discurso carezca de estilo, ni que desconozca los mecanismos del lenguaje. Su rechazo se funda en una discrepancia esencial entre los objetivos del empleo de la palabra. Al fin y al cabo, el sofista pretende convencer a su audiencia de algo, y para ello no duda en doblegar la realidad, en callar ciertos detalles que podrían ser contraproducentes o incluso falsear algún dato, si con ello logra su propósito. Los or-

---

<sup>9</sup> Platón es un apodo que significa «de cuerpo ancho», su nombre real es Aristón.

namentos que utiliza tienen la función de hacer su argumentación más agradable, de endulzarla para hacerla más convincente. No es que mienta, pero no tiene por qué decir toda la verdad. Esa es la diferencia básica que separa al cínico de cualquier otro filósofo: su empleo de la *parresía*. Se trata de un término griego de significado múltiple, que incluye la franqueza, pero también la libertad de palabra y el decirlo todo. Como ocurre con el humor, la función de la *parresía* es plantear una crítica a los valores heredados y a las conductas civilizadas. Ambos elementos forman parte de lo que podríamos llamar la estética cínica, junto al atuendo y el empleo del cuerpo como material efectivo de la argumentación. Todo ello le sirve para marcar una línea de separación entre él y los demás, una divisoria entre el virtuoso y quienes se dejan engatusar por el brillo de los metales preciosos o el aroma de los aceites.

Se dice que Diógenes aún vive en Sínope cuando va a consultar el oráculo de Delfos, o quizá sea el de Delos, como es costumbre entre los griegos. Allí recibe un mensaje de los dioses: *paracharáttein tò nómisma*. La dificultad interpretativa de este consejo divino se encuentra en la palabra «*nómisma*», que significa al mismo tiempo «moneda» e «instituciones». El futuro filósofo es hijo del banquero Hicesias, encargado de acuñar dinero, por lo que decide seguir la recomendación y falsificar (*paracharáttein*) la moneda<sup>10</sup>. Al descubrirse la estafa, le condenan al destierro, y marcha a Atenas, donde buscará la compañía de Antístenes para que le instruya en la Filosofía. También allí encarga que le busquen una casa en la que alojarse, pero, al tardar demasiado, decide quedarse en un silo de grano. Lo que nos interesa aquí no es si fue el culpable de una estafa, si lo fue su padre o si solo oyó la historia y se apropió de ella de forma simbólica. Lo importante es que, una vez llegado a Atenas, continúa haciendo caso de ese consejo, continúa invalidando la moneda en curso. La única diferencia es que ahora no es una moneda física, sino los valores morales que observan los atenienses. Si les resulta ofensivo es porque les hace notar la fragilidad de sus rituales, de sus costumbres,

---

<sup>10</sup> Existen pruebas materiales de que en torno al siglo V antes de Cristo existió un tal Hicesias que acuñó una serie de monedas cuyo aleación era de un valor inferior al nominal.

lo poco que hace falta para dudar de ellos e incluso ridiculizarlos. No es necesario más que un cuerpo que haga evidente lo absurdo de los tabúes, y una conciencia capaz de expresar lo que piensa, sin dejarse intimidar por las convenciones. En otras palabras, un parresiasta.

Un uso ejemplar de la *parresía* es el que observamos en la que quizá sea la anécdota diogénica más celebre de todas. En una ocasión, tal vez estando en Corinto, el conquistador macedonio Alejandro se acerca al filósofo, que está descansando en su tinaja. El gran rey le pregunta qué desea, puesto que él puede garantizar que ese deseo se cumpla de inmediato. La respuesta es conocida de sobra: «Aparta, que me tapas el sol». Esta única enseñanza ya hace al Perro merecedor de un lugar de honor en la historia de Occidente. En primer lugar porque el –suponemos que ya anciano– filósofo muestra un desprecio absoluto por el poder, por quienes lo ejercen y por las dádivas que pueden conceder. La carencia de todo bien material le libera de cualquier complicidad que cupiera esperar de él hacia un rey que, o bien acaba de luchar contra Darío o se dirige a hacerlo. A diferencia de Alejandro, que necesita a su ejército para lograr sus conquistas, Diógenes no necesita nada en absoluto. Le basta con lo que tiene al alcance: agua, la comida que pueda conseguir mendigando, su tinaja, su manto, su bastón y su morral. Pide alimentos, es cierto, pero no depende de un trabajo, ni de un mecenas que se lo proporcione y, en caso de que nadie le dé, siempre puede recoger bayas o cualquier otra fruta. La frugalidad es otra de sus virtudes y fortalece su cuerpo.

En segundo lugar, el filósofo hace ostentación de su libertad de palabra, una libertad que no deja de ser paradójica, puesto que solo cabe esperarla, de gente tan poderosa como Alejandro. El rey puede decir lo que se le antoje, no hay quien se atreva a llevarle la contra. Pero para eso está Diógenes. Cuando aquel le pregunta si le teme, le contesta con otra pregunta: «¿Eres un bien o un mal?» «Un bien», le responde. Entonces la pregunta es ridícula, porque ¿quién teme un bien? También le llama bastardo, ya que asegura que su padre no es en realidad Filipo, el rey de Macedonia, sino el mismo Zeus. Es evidente que le está tomando el pelo. En lugar de humillarse y mostrar su cara más apacible, el cínico se crece ante las adversidades. La lección que imparte al todopoderoso conquistador es que su poder le hace estar rodeado de aduladores incapaces de decirle otra cosa que

no sea lo que desea oír. A él, por el contrario, ni le importa su opinión ni teme ningún castigo, por tanto le dirá la verdad. Él, un bufón que duerme en una tinaja y está cubierto de mugre, es el único en quien puede confiar, es el único que tiene algo sensato que decirle, si se atreve a escucharle. La leyenda dice que, después de este encuentro, Alejandro asegura que, de no ser él, querría ser Diógenes.

El hecho de que no se haya conservado ningún texto de Diógenes ni del resto de los primeros cínicos, da una importancia esencial a este tipo de anécdotas. Es una lástima no poder leer el *Pórdalos*, título que podría traducirse por algo así como «*Pedorrero*», ni las tragedias, diálogos o demás textos en los que el Perro justifica desde la antropofagia hasta el incesto, como hará Sade mucho después. Pero ya hemos visto que las anécdotas son, desde la Antigüedad, la principal vía de comunicación del ideario cínico. El cinismo es, en sentido estricto, una filosofía de la acción. Diógenes se convierte muy pronto en una figura legendaria a la que recurrir en busca de ejemplo. La experiencia nos dice que, de aparecer hoy, en el mejor de los casos nadie le prestaría atención –ya hay bastantes mendigos en las calles, algunos incluso gritan y se desnudan sin que le importe a casi nadie–. En el peor, acabaría en una institución, atontado por los tranquilizantes. No hay más que ver la doble recepción de su figura desde los tiempos de Zenón de Citio. Por un lado, se sobreentienden su impudicia y sus actos más desvergonzados, a fin de hacer de él un sabio bonachón que pueda servir como modelo ético. Esto se hará tanto desde la Estoa como desde el cristianismo. Por otro lado, se subrayan precisamente esas conductas para presentarlo como un ejemplo negativo, como aquello de lo que toda persona de bien debe alejarse. Esto se hará también desde los mismos lugares.

Pero hay que reconocer que el cinismo sobrevive como lo que es desde su origen, como una filosofía vital fundada en la inquietud de sí, de las clases bajas, los bastardos, los extranjeros, los esclavos. Eso es lo que saca de sus casillas a Luciano, que trata de desvincularse a cualquier precio de los cínicos de su época mientras, al mismo tiempo, reivindica las enseñanzas de los primeros filósofos perros. Rechaza el carácter mendicante de sus coetáneos porque los hace sucios e irritantes. Pero ese ha sido siempre el cinismo. Cualquier intento de higienizarlo o domesticarlo es un esfuerzo por transfor-

marlo en algo que no es: estoicismo. No es otra cosa. La mierda es tan propia del cinismo como lo es la *parresía*. El carácter ofensivo del cínico es mucho más que un estilo, es una estrategia de difusión. El aspecto formal y el contenido del mensaje son lo mismo. Si algo destaca del cinismo y lo coloca en un lugar distinto del resto de escuelas filosóficas –de la Antigüedad y me atrevería a decir que de cualquier época– es su coherencia, la implicación íntima entre el ideario y su puesta en práctica. Eso es lo que convierte a Diógenes en una figura ejemplar, digna de alabanzas o de desprecios, dependiendo de quién lo nombre y con qué propósito<sup>11</sup>.

#### IV

Pero esa interrelación básica entre el cuidado de sí y la *parresía* no es exclusiva del filosofar perruno. Así como el platonismo da origen a corrientes racionalistas y místicas al mismo tiempo, el cinismo se bifurca en dos tradiciones irreconciliables: por un lado, la subversiva y popular que encarnan los cínicos mendicantes; por el otro, la versión domesticada y señorial del estoicismo. Esta escuela, fundada por Zenón de Citio, toma sus principios éticos de la exigencia cínica, pero la pule un poco para hacerla más presentable, más decente. Su popularidad alcanza su apogeo durante el Alto Imperio romano, es decir, los siglos I y II de nuestra era, poco antes de la eclosión del cristianismo. En este periodo se recupera la cultura clásica griega, y ahora la *epimeleia heautou* es un principio general, cuyo objetivo tiene más de diogénico que de socrático. Es decir, aquel que se preocupa de sí mismo lo hace por sí mismo, y no por la ciudad. Si antes se recomendaba esta actividad en las edades de tránsito –entre la juventud y la adultez o en el paso de adulto a anciano– ahora debe ocupar la existencia en su totalidad. El lenguaje también ha cambiado, ahora se

---

<sup>11</sup> El personaje ha llegado hasta nuestros días, no necesariamente entre personas con formación filosófica. La agencia de noticias Europa Press recoge que el jueves 5 de marzo de 2015, el portavoz del Partido Popular, Rafael Hernando, compara al presidente de Ciudadanos, Albert Rivera, con Diógenes, al decir que va «con su lámpara buscando candidatos por todos sitios». La voluntad ofensiva de la alusión es evidente, lo que no queda tan claro es que lo consiga.

habla de mirar hacia sí, sanarse a sí mismo, rendirse culto, ser su propio dueño... La inquietud de sí coloniza todos los discursos y se asimila con el arte de vivir. Son muchos los adultos que se retiran de la vida ordinaria para dedicarse a sí mismos, muchos incluso después de haber hecho fortuna.

Si para Alcibíades esta actividad tenía por objetivo el buen gobierno, si servía para prepararle para la vida política, para el estoicismo romano supone una purga de los malos hábitos adquiridos durante la vida social. Aquí es evidente la herencia cínica: el interés por uno mismo equivale a la observación de lo que se es y su corrección. Sirve para llegar a ser como debió serse. El ejercicio de la filosofía práctica se ve como una corrección, como un proceso terapéutico gracias al cual ser capaz de subsanar las deformaciones a las que conduce la sociedad. Esa es la razón por la que el estoicismo asimila las tareas filosófica y la médica. Aquella cura el alma como esta cura el cuerpo. La recomendación es vivir para la vejez, en la que ya no se padecen las tentaciones físicas ni las de la ambición. Séneca invita a afrontar la vida siempre como si se fuera anciano, sin esperar de ella nada nuevo. La vejez se convierte en una especie de culminación de la existencia, a pesar de la debilidad y los inconvenientes que la acompañan. El trasfondo es que en los últimos años ya no hay placer más allá de uno mismo.

La inquietud de sí continúa siendo una ocupación elitista: no todo el mundo puede dejar de preocuparse por qué se lleva a la boca o dónde dormirá esa noche. No todo el mundo puede ser cínico. Pero esto no significa que esta actividad quede relegada a los ricos. Además de las formas mendicantes del cinismo, las clases populares recurren a algunos grupos religiosos cuyo énfasis está en los rituales de purificación más que en la intelectualización que puede encontrarse entre los aristócratas. Para cuidar de sí, los pobres recurren a las organizaciones culturales; los ricos, a sus amigos. Pero lo que se desprende de esta situación es que, en todas sus encarnaciones, la *epimeleia heautou* requiere de alguien más, de alguien externo que la observe. Ahora bien, a pesar de la generalización que acabo de hacer, lo cierto es que no existe una división tan clara en ningún momento. La escuela epicúrea, por ejemplo, se nutre de las clases populares, pero la sofisticación y la altura de su trabajo intelectual es bien cono-

cida. Algo similar ocurre con los terapeutas de las afueras de Alejandría, aunque en este caso sí que parece tratarse de un grupo religioso.

A pesar de la universalidad de la llamada a practicar la inquietud de sí, de forma paralela a lo que ocurre con el cinismo y ocurrirá poco después con el cristianismo, la respuesta es escasa. Son pocos los que están dispuestos a renunciar a la comodidad de la vida ordinaria por alcanzar una existencia plena pero muy severa. No olvidemos que la preocupación por uno mismo, por la vida propia, exige de quien la practica un distanciamiento de la sociedad normal, y una transformación. Séneca llama *stultitia* (estupidez) al estado previo a esa inquietud, es decir, a la etapa precrítica durante la cual un individuo se cree todo lo que le dicen. Para despertar y salvarse es necesaria la intervención de un maestro, de un guía que descubra las faltas y señale el modo de corregirlas. De él cabe esperar tres tipos de magisterio, según señala Foucault (2002: 131-133): el del ejemplo, tanto personal como el que podríamos llamar literario, aquel en el que se recogen relatos, reales o ficticios, de los que se extrae una lección; el de la competencia, aquel que hace al alumno competente en alguna disciplina; y el de la turbación y el descubrimiento, aquel que le hace saber qué es lo que no sabe y en lo que debe instruirse. La tarea del maestro es corregir los errores del alumno y orientarle para que pueda constituirse como sujeto autónomo. Para ello, este deben memorizar los modelos propuestos y superar su ignorancia.

Para Séneca, la diferencia entre el *stultus* y el *sapiens* (sabio) es que aquel no se quiere como debe quererse: de forma absoluta, incondicional, constante y, sobre todo, libre. Lo único que puede amarse así es el yo, el sí mismo. El filósofo es quien enseña a amar su propio yo, es el vector de la transformación hacia el *sapiens*. De este modo, Séneca, como hizo Platón, coloca al filósofo por encima de quien quiere gobernarse a sí mismo. Son muchos quienes siguen el camino marcado por Alcibíades y, a través de ese dominio de sí, pretenden dominar a los demás. Es la diferencia básica entre el modelo romano del cuidado de sí y el griego. Estos organizaban la actividad en torno a la escuela, donde el filósofo corrige a sus alumnos. En Roma surge la figura del consejero privado, un personaje al que se contrata por su sabiduría y su amistad. Ostenta el cargo paradójico de ser un em-

pleado al que hay que obedecer. La función singular del filósofo se diluye, poco a poco, en la del consultor político. Gente como Éufrates, maestro de Plinio el Joven, adquiere un rol cardinal al no separar ambas disciplinas. Además, sirve de vértice de todo un grupo social que establece sus lazos de amistad a través de él, y aparece entre sus miembros como el maestro de la sabiduría socializada. El muchacho dice de él que es buen orador y que tiene un aspecto impecable, en el que destaca una barba muy cuidada; es decir, la estampa que hace de él es la contraria de un cínico.

A Marco Aurelio, su amigo y mentor, Frontón, le advierte de la hipocresía de la aristocracia en su ejercicio del poder. Contra ella opone la *parresía*. Las cartas que escribe el joven a su consejero constituyen uno de los ejercicios del cuidado de sí. Estas no son sino relatos minuciosos de sus jornadas. Se cuenta a sí mismo a través del texto, da detalles de sus comidas, sus actividades, sus obligaciones familiares y religiosas. Su vida en el campo configura las referencias que luego deberá tener en su vida política: las necesidades básicas y la forma de vida arcaica han de servirle de modelo. Éstas no dejan de ser unas prácticas económicas, ligadas al cuerpo, la casa y el amor, tan alejados estamos ya del momento platónico. Estos tres terrenos se convierten en el campo de entrenamiento de la inquietud y el cuidado de sí. La tarea que emprende Marco Aurelio es una revisión, un examen de su propia conciencia al modo que Séneca había definido en su *Sobre la ira*. Antes de dormir, repasa su jornada, todos y cada uno de sus actos. A la mañana siguiente los vuelve a enumerar, y los escribe a Frontón. De ese modo es como se desarrolla una forma especial de relación con el otro, como se establece una nueva ética basada en la comunicación verbal, en el decirlo todo, en el hablar con franqueza, en la *parresía*.

Si Marco Aurelio desea ser príncipe, como es el caso, habrá de olvidar toda tarea específica de dicha ocupación. Ha de tener siempre presente que es un hombre ordinario, solo así actuará de manera justa. Su comportamiento ha de ser honesto, grave, puro y natural. Debe realizar un examen de conciencia matinal, para repasar las tareas que llevará a cabo a lo largo del día, y otro vespertino en el que recordará cuáles se han cumplido. Por la mañana recordará que todo hombre tiene unas obligaciones. Las suyas serán más importan-



tes, pero no tienen una naturaleza distinta del resto. Gobernar el imperio es un oficio que exige, como ser herrero o carpintero, el esfuerzo por realizarlo lo mejor posible. El emperador habrá de ser él mismo, el hombre, y, en la inquietud de sí, hará el bien para el resto tanto como para él mismo, puesto que una vida justa acarrea un gobierno justo.

Aunque pueda parecer lo contrario, la *epimeleia heautou* romana está muy lejos de la platónica, incluso cuando con Marco Aurelio parecen compartir el propósito de lograr con ella un buen gobierno. En Platón, ese buen gobierno proviene de una transformación, una catarsis espiritual que permite al sujeto conocer la justicia en su aspecto doble: el del alma y el de la ciudad. Ambos aspectos están imbricados, son inseparables. Marco Aurelio, sin embargo, solo puede aspirar a la buena soberanía en tanto en cuanto sea él mismo, se preocupe de sí como hombre y no como rey. No hay espiritualidad, solo una práctica ética estricta y regulada en la que toda actividad está sometida a escrutinio. La diferencia es sutil, pero creo que esencial. La conversión de Alcibíades en un gobernante justo pasa por necesidad por la inquietud de sí, pero la vista siempre está fijada en la ciudad. En los siglos I y II, la inquietud no va más allá de uno mismo. Que Marco Aurelio sea justo solo depende del interés que ponga en su propia alma, no en si luego tendrá poder sobre los demás. Ya no mira a los demás cuando mira hacia su interior. Foucault apunta a la aparición en esta época de una especie de cultura del yo que provoca un giro hacia el interior de todas las técnicas de sí. En ese sentido se demuestra la influencia fundamental del cinismo sobre el estoicismo, y su privilegio de la ética sobre la política.

Estamos viendo los vaivenes continuos de la inquietud de sí entre lo público y lo privado, entre la soberanía social y la autarquía. En los dos primeros siglos de nuestra era se identifica, cada vez más y de nuevo tras los pasos del cinismo, la inquietud de sí con el arte de vivir, es decir, se recurre a sus técnicas en busca del modo correcto de ser. Es en ese sentido en el que la filosofía, entendida como ejercicio vital crítico, se va integrando en las prácticas espirituales que aspiran a lograr la catarsis del sujeto a través de sí mismo. La ascesis filosófica, cuyo objetivo es poner en contacto al yo con la verdad, es decir, hacer del individuo un sujeto capaz de veridicción, da paso a la

ascesis religiosa que, con el dominio del cristianismo tras la caída de Roma, hace de los monasterios los lugares en los que se estudia y practica la filosofía.

La ascesis filosófica no tiene connotaciones negativas, sino que su propósito es la afirmación del yo como sujeto de verdad. Por eso hay tanta insistencia no solo en el análisis de la conciencia, sino también en su puesta en palabras. Esto es muy evidente tanto en Séneca como en Marco Aurelio: el maestro habla al alumno, que aprende a través del oído, pero también mediante la escritura de lo que le ocurre en la jornada, y de las respuestas que le da a aquel. Plutarco y Epicteto ponen un énfasis particular en el oído. La pasividad de este sentido, apunta Séneca, hace que el oyente no pueda evitar que el *logos* –al mismo tiempo palabra y razón– penetre en él. Ahora bien, la palabra exige técnicas, tanto en el enunciador como en el que escucha. El primero debe decir la verdad, pero esta debe expresarse de una manera determinada para que su efecto sea el pretendido. Por su parte, el oyente debe aprender a discernir y sacar provecho de lo que oye. Plutarco señala que ha de callar siempre que sea posible. Se acumulan las exigencias sobre el oyente: a su silencio hay que sumar la quietud que permita el buen ejercicio de la escucha, un atuendo adecuado que demuestre su interés por la verdad más que por las vanidades del mundo corriente, etcétera. Después de oír esa verdad ha de memorizarla, comprenderla y compararla con su propia alma. Es decir, el objetivo de la escucha es la absorción y asimilación de la verdad, apropiarse del discurso.

En la pastoral cristiana se desarrolla también ese arte de hablar, pero ahora la verdad que ha de transmitir al alumno es la revelada en las Escrituras. Más importante aún es el hecho de que el oyente también ha de decir la verdad, pero esta vez sobre sí mismo. Ese momento de veridicción define el modo de relación entre el sujeto y la verdad, y la necesidad de esa relación para alcanzar la salvación. Por eso la confesión adquiere tanta importancia en la espiritualidad y la disciplina cristiana, porque para la redención es necesario decir la verdad y no callar nada. Hablar con franqueza, decirlo todo, mirar hacia sí de forma crítica, todo eso está ya en la tradición cínico-estoica. Pero no se trata de algo siempre voluntario, el maestro ha de dirigir, interrogar y discernir hasta qué punto le está diciendo la verdad y si oculta

algo. Porque la conversión, la *metanoia*, es un acontecimiento traumático. Lo que en Platón era salvación de los otros a través de uno mismo mediante la inquietud de sí, en el cristianismo es la corrección del pecado o el arrepentimiento. Sin confesión no hay posibilidad de vida eterna a la derecha del Señor, esa es la razón por la que la Iglesia exige que cada persona se confiese, al menos, una vez al año. Pero lo cierto es que ese discurso está condicionado por el del maestro o confesor, está subordinado a su interpelación, a lo que espera que se diga, por la sencilla razón de que la verdad siempre está en su lado y del otro se espera únicamente que la reconozca y la asimile. La *parresía* del maestro es el medio para que el alumno se subjetive, se convierta, es el vehículo de la *metanoia*. Pero si la ascesis filosófica logra con la *parresía* un individuo crítico y autárquico, capaz de decir la verdad, la cristiana pone esos dos términos en una relación muy distinta: el sujeto se niega a sí mismo y se somete a la verdad, que es la palabra de Dios expresada en las Escrituras y comunicada por la Iglesia, que adopta el papel del maestro. Lo que antes era un proyecto ético –aun cuando tuviera aspiraciones espirituales y políticas, como para Platón– ahora entra de pleno en la metafísica.

## V

Todo este rodeo por la evolución clásica de la inquietud y el conocimiento de sí era necesario por dos motivos. El primero es que las exigencias de la *parresía* –la veridicción y la exhaustividad– se repiten en la confesión cristiana, pero también en las prácticas clínicas de la psiquiatría. Como sospechamos casi todos, el psiquiatra, en especial el psicoanalista, es el nuevo confesor. No solo se dedica a escuchar las faltas, sino que además dirige la conciencia. Esto será de especial importancia respecto a la sexualidad. En segundo lugar, porque el autoconocimiento que se deriva de esa preocupación por uno mismo y la distancia que pone entre el sujeto y el resto de la sociedad son una constante que se repite en casi todas las disidencias que veremos a lo largo de este texto. Sirve, por tanto, una vez más, tanto a las técnicas de control como a las de liberación. Porque su función, no lo olvidemos, en última instancia es poner en relación al

sujeto con la verdad para indicarle el modo correcto de vivir. Esto es así desde que Sócrates habla por primera vez a Alcibíades hasta los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, pasando por el cinismo y el estoicismo.

Desde todas estas escuelas o líneas de pensamiento se promueven éticas estrictas, incluso ascéticas, en las que el sujeto debe alejarse de aquellos bienes materiales que no hacen más que esclavizarle. Ocurre así con los asuntos económicos o los dietéticos, pero, sobre todo, con los sexuales. Ya Sócrates alerta a los jóvenes contra los peligros que supone dejarse llevar por las necesidades eróticas, pero su recomendación va dirigida hacia la prudencia. Es fácil caer en la desmesura, en la *hýbris*, y la inquietud de sí sirve como barrera contra ella. El estoicismo apunta en la misma dirección. El caso del cinismo es peculiar. Por un lado, considera que el sexo es una actividad natural y, en consecuencia, no hay en él nada de malo, siempre que no nuble la razón. La fuerza del apetito sexual es tanta que lo hace capaz de colonizar todo el pensamiento, puede llegar a ser como un desierto que crezca en el interior de quien lo sufre. La forma de evitar que esto ocurra es satisfacer la necesidad de forma sencilla, rápida y, a poder ser, barata. Esa es una de las lecciones que se extraen de la famosa escena en la que Diógenes se masturba en el ágora. Cuando alguien le recrimina su actitud, él contesta: «¡Ojalá se calmara el hambre también con frotarse la barriga!» Lo mismo ocurre cuando Crates e Hiparquía tienen relaciones sexuales en público. Es bien sabido que Lais y Phrine, dos de las heteras más prestigiosas de Atenas, ofrecen sus servicios a Diógenes sin cobrar ni un solo óbolo. Es evidente que no existe una relación particularmente difícil entre el cínico y el sexo en tanto que necesidad física, pero, al mismo tiempo, son muchos los ejemplos en los que censuran la sensualidad, el adulterio y la homosexualidad. Estobeo escribe:

Diógenes solía decir que la mayoría, estando vivos, se pudrían a sí mismos, humedeciéndose con los placeres sexuales, mientras que disponían que tras la muerte depositaran sus cuerpos unos en incienso y otros en miel, para que no se pudrieran rápidamente. (Martín 2008: 263)

Pero Filomeno apunta en la dirección contraria:

... que los hijos sean comunes [a todos]...[cohabitar] con las propias [herma]nas, madres y demás fa[mi]liares, incluidos hermanos e hijos. No [a]bst[en]erse de [nin]guna participación en las relaciones [se]xuales, ni aunque se realice con violencia contra [a]lguien. (*ibíd.*: 275)

Por un lado nos encontramos ante la aceptación natural de la sexualidad como un imperativo físico del que, sin embargo, no hay que depender. En ese sentido, no existe ningún impedimento, ninguna limitación al tipo de actos que satisfaga esa necesidad. No importa que se recurra a la masturbación, al incesto, a la prostitución o a lo que sea que se tenga a mano. Lo que es esencial es eliminar esa necesidad lo antes posible para poder dedicarse con plena fuerza al verdadero interés del sujeto: él mismo. Visto así, podríamos calificar el cinismo de una suerte de libertarismo sexual, siempre y cuando estas actividades no ocupen más espacio ni energía de los estrictamente necesarios. La tradición recoge escenas en las que Diógenes bebe en una taberna, o en las que sale de un burdel, y a quien se lo recrimina le responde: «¿es que acaso debería salir de tu casa?»

Por otro lado, es notorio el rigor con el que censura a quienes se abandonan a la voluptuosidad, como el adúltero Didimón, de quien dice que deberían colgarlo por su nombre. Si tenemos en cuenta que proviene de *didymoi*, que hace referencia a algo de naturaleza doble –como los ojos–, es fácil saber al lugar al que señala. De igual manera critica a las mujeres que se perfuman y maquillan, porque encarnan la perdición de los hombres. O a un muchacho que acude a un banquete y le dice que saldrá peor (*quirón*) de cómo entra. Al terminar, el joven le dice que no sale peor, a lo que el Perro responde: «Quirón no, Euritión», es decir, otro centauro menos civilizado. Aquí acusa la costumbre de seducir a los muchachos por parte de los adultos. Pero, en la epístola pseudodiogénica 35, dirigida a un tal Sopólido, leemos una anécdota –recogida de forma algo distinta por Laercio– en la que se cuenta cómo, estando Diógenes en Mileto, un muchacho le saca a la palestra para luchar y, allí, el filósofo tiene una erección a causa del forcejeo. El joven, se marcha y él se frota para bajar la inflamación. Cuando un guarda se acerca para echarle, le dice:

Si existiera la costumbre de inhalar ptármico después de unirse, no te irritarías si alguno de los ungidos estornudara en el gimnasio. ¿Y,

sin embargo, te enojas ahora porque uno, cuando se revolcaba con un chico guapo, se empalmó espontáneamente? ¿O es que crees que las narices están condicionadas totalmente por la naturaleza, porque unas porciones nuestras están condicionadas por la naturaleza, pero otras dependen de nuestra elección? (Martín 2008: 414)

A pesar de que el texto no es auténtico, la argumentación es cínica sin lugar a dudas. La excitación es natural, como lo es la masturbación. Por tanto no hay nada censurable en ello. Entonces ¿qué es lo que reprende al joven al que compara con Euritión? Parece claro que no tiene tanto que ver con la naturaleza del acto como con las normas que lo regulan. Las relaciones entre el *erastés* adulto y el *erómenos* imberbe son tanto una iniciación sexual como social, tienen una función pedagógica y, por tanto, de sometimiento. Lo que critica el cinismo no es la naturaleza –*physis*, lo propio–, sino la ley –*nomos*, lo ajeno–.

Algo muy distinto ocurre con el cristianismo primitivo. Si, para lo que podríamos llamar tradición filosófica, el cuerpo y sus deseos es un animal salvaje que hay que domesticar y controlar, para la doctrina cristiana es el lugar de la caída, de la pérdida de la gracia divina, del pecado original. En consecuencia, el cuerpo debe negarse. El nuevo dominio del cristianismo, sin embargo, se mueve en un terreno ambiguo. En primer lugar por la relación conflictiva que mantiene con las enseñanzas paganas, de las que toma gran parte de su pensamiento –como la austeridad, la castidad, o la renuncia– mientras que, al mismo tiempo, las desprecia. Esto hace difícil determinar hasta qué punto su doctrina es continuista o supone una ruptura con el pasado. En segundo lugar, porque, si observamos el contexto histórico, parece que el ámbito de la sexualidad es un campo de batalla metafísico entre distintas corrientes espirituales, como son el gnosticismo o el maniqueísmo. Un mayor rigor puede suponer la ganancia o la pérdida de fieles. En tercer lugar, no podemos tener la certeza del nivel de influencia que tiene el ideario sobre la vida diaria de los creyentes. Sabemos que una cosa es la teoría y otra muy distinta la práctica, y que la relación entre ambas es difícil.

El concepto central del cristianismo es el de pecado. La sexualidad pagana está condicionada y regulada por las leyes y por las costumbres, pero ahora es una cuestión espiritual, es un asunto que no im-

plica solo el cuerpo, sino, lo que es más importante, el alma. Entre los griegos, la aparición del vello supone el paso a la edad adulta, el abandono del *gineceo* por la *polis*. La costumbre es que reciba su hombría a través de un *erastés*, que le hace las veces de maestro y de guía por el mundo adulto. El vello es el signo de esa transformación, y deslegitima una relación de ese tipo. Los romanos se rigen por el principio de dominación, *dominatio*, y el papel activo es el que legaliza la relación sexual. Se trata de una cuestión de potencia o impotencia, reguladas de forma estricta. El señor, el *dominus*, impone su voluntad sobre aquellos que no la tienen, es decir, todos los demás. La pasividad de un patricio es delito –por eso no puede recibir una felación pero sí irrumar a quien sea, aunque esta actividad suponga una vejación para quien la toma–, pero también lo es el adulterio de una matrona, porque pone en duda la legitimidad de su legado. El sexo, por tanto, ha de acatar los dictados de la ley, aunque sea algo natural. Pero en el cristianismo se somete a un imperativo metafísico que lo condena de antemano como causante de la caída. Ese es el punto en el que se origina el temor a la carne y su corrupción. Su materialidad lo hace despreciable y terrible porque aleja de Dios y de su voluntad divina. Donde hay sexo no puede haber salvación.

La ascesis filosófica –o por lo menos la contención– tiene su razón de ser en el poder moral y la capacidad de autodomínio. No dejarse llevar por los placeres materiales es un signo claro de autarquía. En el cristianismo el asunto es mucho más serio: lo que está en juego es la salvación del alma inmortal, si el yo verdadero, que no es el carnal, vivirá en la gloria eterna del cielo o si, por el contrario, arderá por siempre en el infierno. En el fondo, esto no es más que una traducción mística de la tradición estoica que ha invadido la vida de las clases altas en Roma, combinada con la renuncia de lo físico en favor de una realidad inmaterial que se encuentra ya en Platón. Esto dentro de Europa, sin recurrir a las raíces semíticas del cristianismo. Lo cierto es que la austeridad sexual cristiana encuentra un terreno propicio en Roma, cuya moral sexual ha cambiado antes de la adopción de esta nueva fe. A diferencia de la costumbre, en el estoicismo se aboga por el matrimonio por amor, por una especie de unión, dentro de lo que cabe, entre iguales. Tengamos en cuenta que lo que define la masculinidad romana es la potencia y que el matrimonio no

es más que una alianza que permite la procreación, que el hombre se procure descendencia. La madre no es más que el habitáculo donde fermenta la nueva vida, no aporta nada de su parte. El adulterio femenino es un delito porque pone en juego ese legado, pero también lo es ser víctima de violación, incluso siendo viuda, hasta tal punto que puede ser condenada a muerte. Pero esto queda dentro de la estructura marital, de lo que ocurra antes de que sea o vaya a ser madre, la única responsable es ella, todo le está permitido. La *castitas*, la legitimidad de la casta, es la única virtud que se le reclama dentro del matrimonio. La ironía aparece cuando la violada está embarazada: entonces no hay crimen, porque la semilla ya está plantada y no puede sustituirse. Esa es la base sobre la que se levanta la sociedad romana, en la que el único amor real es la *pietas*, «la entrega del hijo a su padre, y no es recíproca» (Quignard 2005: 17), la misma entrega que cabe esperar del ciudadano hacia su patria. Entre marido y mujer la entrega es contractual, su peso no es comparable ni de lejos.

Dentro de la lógica de la potencia, resulta evidente que el matrimonio nunca ha de ser por amor. El amor somete, debilita, esclaviza, no puede haber potencia en la impotencia, dominio en la esclavitud. El hombre sentimental no es un hombre decente. La guía vital ha de ser el deseo, y ese mismo deseo regirá la unión legal entre hombre y mujer. No es extraño, por tanto, que el amuleto más recurrente sea el *fascinus*, un pene erecto que simboliza ese deseo y que protege la masculinidad, de la envidia o del mal de ojo. El *fascinus* provoca *fascinatio*, una fascinación que inmoviliza los ojos, que los atrapa en una suerte de angustia erótica que apunta a un abismo invisible, a ese lugar del que venimos, pero en el que no estamos. Esa fascinación aparece también en las obras de arte romanas, en las que se inmortaliza el momento anterior al drama. Por explícitas que sean las representaciones, por ejemplo, de Pompeya, la auténtica obscenidad romana está en una joven que se quita la venda que le cubre los pechos, en Medea antes de matar a sus hijos, con la mano en el pomo de la daga. En el sexo, mientras el hombre mantenga su actividad y la mujer la integridad de la descendencia, se acepta todo. Pero la sexualidad romana sigue impregnada de terror porque su satisfacción es reaccionaria, el deseo recula y provoca la depresión poscoital: el *fascinus*



entra en la vulva y sale de ella como *mentula*. En el proceso se ha perdido vigor, el hombre ha dejado de serlo.

Eso mismo ocurre cuando el pueblo se deja domar. Roma se define por la fuerza, no por la servidumbre. Sus mitos fundacionales son fratricidas. El tiempo del Imperio lo cambia todo. Si el señor, el *dominus* debía esperar *obsequium* de sus esclavos, un respeto indiscutido, ahora el príncipe lo espera de todos y cada uno de los ciudadanos. No hay nada en el mundo que haga sombra a Roma, y todo su poder ilimitado se pone en manos de un solo hombre. Alguno, como Tiberio, se lamentará de la nueva actitud de los romanos, de su falta de arrojo, de su impotencia. Otros, como Augusto, ejercen ese poder para aumentar la represión sobre las costumbres y sobre los cuerpos. Dos siglos antes de la adopción de la fe cristiana como la religión oficial, una gran paradoja asola el reino: por un lado, se exige el *obsequium*, la sumisión de los romanos; por el otro, se les castiga con el exilio por su pasividad. Esto prepara el camino para el triunfo de la fe en Cristo, cuya muerte espectacular responde por completo al *ludibrium*, el ritual de la muerte risible que aglutina a Roma como pueblo. La pasión y la crucifixión, Jesús coronado y cubierto con un manto púrpura, todo ello resulta cómico, es la venganza de Roma, que convierte al pretendido hijo de Dios, al rey de los judíos, en un espantajo ridículo y sanguinolento. El resultado es tan divertido como el de los gladiadores, los sacrificios en la arena, las competiciones de obscenidades, el cortejo de *Liber Pater*, en el que, herencia de las ceremonias dedicadas a Príapo en Grecia, se pasea y se agita un pene gigante. La fascinación romana va unida tanto al terror como a la risa.

La reacción estoica es tan romana como antirromana. Es romana porque responde al espanto propio del sexo, a la impotencia que sobreviene con la satisfacción del deseo. Se apropia de esa negatividad respecto al cuerpo. Pero, al mismo tiempo, es una traición a la lógica del deseo que domina la cultura. La reclamación que hacen las clases altas del matrimonio como el lugar en el que regular la sexualidad, como un terreno de austeridad sexual y reciprocidad, subvierte el papel dominador del *pater familiae*. Es la mayor ofensa que Roma puede esperar. No debemos dejarnos llevar y pensar que, de un día para otro, la costumbre pasa a ser la opuesta a la anterior. Tiene más sentido pensar que ambas tendencias coinciden en el tiempo, que

existe una tensión entre ellas que se resuelve con la llegada del cristianismo. Lo importante es reconocer que, a pesar de la resignificación mística que trae consigo, el cristianismo adopta, o mejor, se aprovecha de una ética sexual que ya está presente con anterioridad. Esta traducción viene de la mano de la nueva relación del sujeto consigo mismo propia de la inquietud de sí.

## VI

La imposición del cristianismo no supone una transformación radical e inmediata de las costumbres romanas. Ni siquiera trae consigo una forma única de entender la relación del yo con el cuerpo. Lo que hoy consideramos el canon doctrinal no existe en los primeros tiempos, ni afecta a toda la población. La realidad es que los orígenes de la religión son porosos y confusos, existen movimientos contradictorios dentro de la Iglesia y no está claro qué conductas se aceptan y cuáles no. Pero ese carácter contradictorio se encuentra incluso antes de la fundación del cristianismo: Jesús no es cristiano, sino judío. Todo parece indicar que Jesús –si de verdad que existió– no pretende fundar una religión, sino que es un rabino más entre los muchos que predicaban por Judea. El nuevo culto se origina en torno a su figura, pero él nunca afirma tener una fe que no sea la judía. Lo que nos puede llamar la atención es la multitud de corrientes distintas dentro del judaísmo ortodoxo o canónico: las diferencias entre saduceos, fariseos o nazarenos son considerables, pero no por ello dejan de practicar la misma religión. Eso mismo es lo que pasa con Jesús. La novedad de su planteamiento –aunque lo hereda de su maestro, Juan Bautista– estriba en la prédica de la inminente venida del reino de Dios, pero esto no rompe con la doctrina ortodoxa. Es solo tras su muerte y resurrección cuando los demás judíos empiezan a ver a los nazarenos seguidores de Jesús como heterodoxos y peligrosos. En la segunda mitad del siglo I, a los nazarenos de Antioquía empieza a llamárseles cristianos.

Pero, una vez más, la multitud de discípulos de Jesús da origen a una miríada de cristianismos. Esto se debe a dos hechos básicos: que el maestro no deja ningún texto por escrito y que el nuevo culto se funda en la interpretación de sus palabras y sus actos. La naturaleza hermenéutica de la fe en Cristo explica la falta de acuerdos más allá de los puntos básicos, como son la creencia en que la resurrección demuestra que es el Mesías, y que esa misma resurrección le otorga un carácter divino, un lugar a la diestra del Padre. También se extiende la creencia en su segunda venida, puesto que su tarea mesiánica ha quedado interrumpida por la muerte en la cruz. Durante la espera, los devotos deben guardar la Ley –judía– y estar preparados para el juicio divino. Ahora bien, el mesianismo y la divinización de Jesús son dos hechos que sí suponen un salto respecto a la ortodoxia judía, y las diferentes interpretaciones de esos hechos son las que van separando una fe de la otra. Sin entrar en más detalles, apuntaré que la llegada de los llamados helenistas, judíos provenientes de fuera de Jerusalén y que utilizan el griego como lengua vehicular, también contribuye a la diversificación metafísica del cristianismo primitivo.

Lo que parece evidente es que, aunque Jesús es judío, los cultos que se originan en su entorno son diferentes desde un punto de visto teológico. Pero también es cierto que la ortodoxia judía acepta en cierta medida sus facciones más tradicionalistas, mientras que persigue aquellas más radicales y a las que considera como peligrosas. Ese es el caso de los helenistas, como demuestra la ejecución de Esteban, su cabeza visible, y la expulsión de sus correligionarios de Jerusalén, a donde habían acudido con la esperanza de vivir la segunda venida del Mesías. Que grupos de gente numerosos se dirijan a la Ciudad Santa para presenciar el fin del mundo nos revela dos rasgos importantes sobre el cristianismo: que el reino de Dios no es de este mundo y que su llegada es inminente. No debe sorprendernos, entonces, el carácter antifísico que adopta la nueva religión. Pero, de nuevo, esta espiritualización o negación de la naturaleza corporal no afecta a todos los cristianos. Los primeros Padres de la Iglesia consideran que solo algunos son capaces de renunciar y trascender el cuerpo, sin lo cual no es posible la salvación. Por tanto, a la élite casta que forma parte de la Iglesia se opone una plebe propensa al pecado, cu-

ya única esperanza espiritual se encuentra en el matrimonio, a través del cual podrán domar la carne. Es en ese sentido en el que el monasterio recupera el papel de la escuela filosófica, puesto que es allí donde uno se aleja del mundo y donde se le transmite el conocimiento que permite la conversión del pecador en digno de la Gracia divina.

El papel que representan las mujeres es ambiguo. Por un lado se las considera como el origen del deseo, la sexualidad, el pecado y, por tanto, de la condena. Por el otro, también algunas de ellas practican el ascetismo y la renuncia con la misma intensidad con la que lo hacen los hombres. Los conventos en los que ingresan las hijas de las familias nobles se convierten muy pronto en lugares en los que liberarse de las obligaciones maritales y sociales, lo que provoca la paradoja de la libertad recluida y del poder –espiritual y político– en la sumisión. A pesar de la importancia que tendrá la figura de la virgen María, lo cierto es que el cristianismo hereda buena parte de la misoginia judía. No en vano la de Jesús es una concepción inmaculada, obra del Espíritu Santo sin intervención de la carne. En ella se resume la visión del cuerpo y de sus funciones a la que se aspira: mantener la generación sin caer en la trampa del deseo, en la condena causada por el pecado. Una reproducción sin coito sería ideal.

Esto se suma a la tradición de austeridad sexual y moderación de la inquietud de sí filosófica, que ya ha ejercido un impacto considerable en el Imperio, para ir dando forma al corpus teológico y ético de la nueva fe. La Iglesia fomenta el matrimonio pero al mismo tiempo lo desprecia, puesto que no deja de ser una concesión al pecado y, en el peor de los casos, a la concupiscencia. Quienes de verdad sienten la llamada de Dios se mantienen célibes. Ahora bien, la promoción del matrimonio y la fidelidad conyugal precede al propio cristianismo, como ya hemos visto. Algunos historiadores, como John Boswell, mantienen que ese movimiento se debe a la caída en los índices de natalidad que se viven durante el Imperio y que parecen deberse a lo libertinas que son las élites romanas. Por eso se hace necesaria una nueva legislación que dificulte el divorcio, y un cambio en la forma de ver el matrimonio, que pasa a ser el único, o al menos el privilegiado, lugar en el que mantener relaciones sexuales. Este es el ambiente del estoicismo, que ejerce una influencia notable sobre la doctrina cris-

tiana, al menos en lo que se refiere al cuerpo. La recomendación es que, si no puedes eliminar tus ataduras físicas, al menos las sometas a la institución conyugal.

## VII

Ahora bien, dentro del cristianismo se dan los tres reinos del erotismo que identifica Bataille: el de los cuerpos, el de los corazones y el de lo sagrado. La actividad sexual humana no siempre –yo me atrevería a decir que nunca– se reduce a la mera animalidad. Esa es la diferencia entre sexo y erotismo, en que aquél es pura necesidad y este está preñado de significado, en él se da una búsqueda psicológica de sentido y de superación. Bataille vincula de forma íntima la experiencia erótica con la mística, en tanto en cuanto ambas suponen la afirmación de la vida más allá de la existencia propia. La razón es que en el momento del éxtasis –religioso u orgásmico– la conciencia desaparece. Esto no tiene nada que ver con la continuidad de la especie, que parece ser el fin último de la actividad sexual. Se trata de una continuidad de otro tipo. Los seres humanos, como criaturas vivas, somos discontinuos, nuestra existencia tiene un principio y un final. El éxtasis proporciona una vía para la superación, aunque sea momentánea, de esa discontinuidad: el chispazo que apaga la conciencia. Es la *petite mort*, la pequeña muerte de la que hablan los franceses; la inmersión en la continuidad que nos precede y permanecerá cuando hayamos desaparecido. Para algunos, esa continuidad será la nada. Para otros, Dios.

A diferencia del misticismo, que se ocupa del más allá, el erotismo abre el más acá, una continuidad más próxima y más íntima. La existencia personal, la conciencia, los límites físicos de nuestro cuerpo, nos aíslan del resto de seres humanos. El erotismo subvierte esa normalidad y posibilita a su vez una subversión transitoria de la discontinuidad del ser. En primer lugar porque responde a la necesidad de comunicación real, de identificación plena con otro ser humano. La aspiración erótica es la de la confusión, la imposibilidad de distinguir entre dos –o más– seres cuyos límites son evidentes en cualquier otro momento. La frustración surge al reconocer que se trata de una quimera. En segundo lugar, la desnudez erótica abre una con-

tinuidad de otro tipo. Por un lado, hace evidente la voluntad de comunicación, de confianza, es decir, de continuidad. Por otro, es un indicador de la fragilidad, pone en escena lo que de ordinario permanece oculto, implica una desposesión, una voluntad de entrega que equivale, de nuevo, a una pequeña muerte. Si el erotismo permite la disolución de las conciencias, ¿no significa esto que, de algún modo, esas conciencias, es decir, los yoes, se destruyen? Aquí se hace evidente el peligro del erotismo: no se puede ser uno y varios a la vez. Por suerte, o por desgracia, esa desaparición no es más que temporal.

En última instancia, en la caracterización que hace Bataille del erotismo, la búsqueda es la misma que en el cristianismo, o que en cualquier otra religión: la trascendencia. El erotismo, ya sea sexual, amoroso o espiritual, comparte el territorio de la religión. Lo que resulta paradójico es que el cristianismo, precisamente al negar el cuerpo y el erotismo, reniega de una parte esencial de la experiencia religiosa. No sorprende, entonces, la relación problemática que mantiene con los místicos. Tanto en un caso como en el otro, el individuo experimenta el fenómeno de la transgresión, es decir, la ruptura con el orden de la ley y del trabajo.

La idea fundamental de Bataille es que «el erotismo es la actividad sexual de un ser consciente» (2002: 200). Es decir, pertenece a un mundo que no es el de la determinación biológica, que no es el de la necesidad reproductiva. La pasión erótica es la de una conciencia en busca de trascendencia. Pero esto no puede ocurrir en un estado normal, no durante la actividad diaria. Lo que separa a la humanidad del resto de animales es, precisamente, la división de la realidad en dos mundos contrapuestos: el del trabajo y el de la transgresión. Bataille sitúa por un lado la naturaleza y la violencia, y por otro, la razón y el trabajo; es decir, la satisfacción inmediata frente a una retribución futura. Al mismo tiempo, el trabajo entraña un beneficio colectivo y, por tanto, el abandono de los impulsos individuales hacia los excesos del deseo. El trabajo es la prohibición de la violencia, tanto de la muerte como de la reproducción sexual. A pesar de que los dos aspectos fundamentales de la prohibición pueden parecer en un principio contradictorios, en realidad son complementarios: no pue-

de morir nada que no estuviera vivo antes, y la descomposición que conlleva la muerte es condición indispensable para la vida.

Parece que la mente primitiva relaciona ambos aspectos de forma casi instintiva. Por un lado, el hecho de enterrar a los muertos – costumbre que adopta el homo sapiens a finales del paleolítico medio–, entendido el cadáver como violencia encarnada, responde a un movimiento doble. Por un lado, a la fascinación y el respeto que llevan a protegerlo de los animales; por el otro, al horror que lleva a los vivos a protegerse de él y de un posible contagio, del tipo que fuera, causado por su descomposición. El asco, la náusea que provoca un cadáver humano, tiene su origen en ese horror a la descomposición y en el terror que provoca en quienes le sobreviven ese sujeto reducido a objeto. La certeza de que, llegado el momento, todos nosotros seremos ese cadáver, nos espanta. El contagio terrorífico que encarna el cuerpo muerto no es tanto el de la enfermedad como el de la pérdida definitiva de la conciencia, la reducción a la nada. Además, está el olor. La putrefacción enlaza el cadáver con los excrementos y estos, a su vez, con la reproducción. Bataille nos recuerda la insistencia con la que San Agustín afirma que nacemos entre heces y orina, el vínculo íntimo que existe entre la inmundicia y la sexualidad. Es decir, entre la muerte y la vida. La muerte y la descomposición de la materia son la garantía de la continuidad de la vida, sin la una es imposible la otra.

Pero la prohibición no solo obliga a no matar y a enterrar a los muertos, sino que afecta también al sexo. Existe un núcleo, más o menos constante en todas las sociedades humanas, que incluye de forma indefinida el incesto, la sangre menstrual y la sangre del parto, en torno al cual se organiza una periferia de tabús variables según la cultura. El papel de la prohibición o el tabú es el de proporcionar un entorno racional y seguro en el que sea posible organizar la vida cotidiana, y que aleje de la violencia propia de la existencia animal. Es el mundo profano, el mundo del trabajo en el que se producen y se acumulan los recursos. Como contraposición a este cotidianidad se sitúan lo sagrado, la transgresión y el don, el gasto propio de la fiesta. En definitiva, el papel de la religión –en sentido laxo– no es otro que el de regular la transgresión, esto es, dictaminar en qué condiciones y bajo qué parámetros puede romperse la ley. Si la prohibición es lo

que permite al ser humano separarse de, o dominar, su animalidad, la transgresión que posibilita el mundo sagrado le devuelve, en cierta medida, a ella. El tabú se constituye como una especie de frontera que sirve a la humanidad primitiva para desmarcarse del exceso y de la violencia sin reservas propias del ciclo de reproducción y muerte de la animalidad y, al mismo tiempo, participar de ese mismo ciclo bajo unas reglas determinadas. La seguridad de esa división es la que permite experimentar y superar la angustia del enfrentamiento entre la conciencia y el impulso, entre la parte humana –a falta de un término mejor– y la animal. Es, una vez más, la lucha entre la razón y el instinto, la contención y el exceso, la cultura y la naturaleza, lo propio y lo ajeno.

El banquete, el sacrificio ritual, la orgía, la guerra, todo ello conecta la existencia humana con su exterioridad o, mejor dicho, con su interioridad, puesto que apuntan al pasado precivilizatorio que se agazapa en nuestro interior. Lo propio de la sexualidad humana, asegura Bataille, es que está vinculada a la violencia de la muerte, incluso cuando esta no se percibe de forma evidente. Esa es la razón por la que la experiencia erótica provoca angustia. La plétora, el abandono, la apertura, el *fuera de sí* que se vive en el acto sexual son correlativos al abismo de continuidad que se discierne en la muerte. Esa identificación es la que impulsa al placer. Ahí reside la sensación íntima, propia del erotismo, de romper una prohibición. Es lo mismo que ocurre en la fiesta o el carnaval, los momentos en los que se da la vuelta a las normas corrientes y se vive por un tiempo de forma distinta. La presión se afloja y puede actuarse con cierta libertad. Las religiones antiguas y arcaicas reconocen este hecho, y su función es tanto la de mantener los tabús como guiar su ruptura.

El cristianismo se opone por principio al espíritu de la transgresión, y realiza un movimiento doble paradójico a fin de mantener lo esencial de la religiosidad: la continuidad. Por un lado, trata de sustituir la violencia por su contrario, afirmando la continuidad en el amor de Dios. Por el otro, para poder llevar a cabo esa tarea, ha de sumergir el mundo sagrado en el mundo de las cosas. La continuidad y la discontinuidad comparten el mismo plano. Lo que diferencia al cristianismo de las religiones primitivas y arcaicas es que este pretende limitar el carácter sagrado a la pureza de Dios. Al intentar expulsar al mundo



profano lo sagrado impuro –que será el pecado, como en el erotismo– se encuentra con que la figura del diablo mantiene, a su pesar, cualidades religiosas. No importa si se le considera un ángel caído o el ejecutor de los planes más turbios de Dios: su papel termina siendo el de correlato negativo de la divinidad.

En el aquelarre, tanto si existe de hecho como si es el producto de la paranoia eclesiástica, se une el culto a ese dios oscuro con la subversión propia de la fiesta. Durante la Edad Media, el Renacimiento e, incluso, hasta la primera modernidad, el gran peligro que encarnan las brujas y sus reuniones es que en ellas pervive lo sagrado negativo, la vía de conocimiento de la continuidad a través de lo prohibido, que tanto empeño pone el cristianismo en eliminar. Al identificar lo profano con el Mal, el cristianismo convierte la corrupción, la voluptuosidad y a Satanás en objetos de adoración para los licenciosos. Ahora bien, mientras en el paganismo la transgresión está sujeta a unas reglas precisas, la profanación, que es su correlato en el ámbito cristiano, resulta mucho más indefinida y no siempre logra el mismo objetivo. La Iglesia, al reducir la experiencia sagrada al ámbito de la luz y el Bien, lleva todo lo demás a una especie de revoltijo en el que se confunde lo erótico con lo impuro y con lo diabólico. Su gran contradicción es que con una mano niega la existencia de lo sagrado negativo, mientras que con la otra lucha contra ello. No queda nada maldito, pero casi todo lo es.

## VIII

Hay que reconocer que no todo el cristianismo se aproxima de la misma manera al cuerpo, ni entiende del mismo modo la naturaleza del sexo y del pecado. Es cierto que se trata de corrientes heréticas, pero también lo es que su influencia en el pensamiento medieval es importante. No hace falta tampoco salirse al terreno de las brujas y las remanencias paganas que se ocultan en las umbrías para encontrar doctrinas opuestas al canon antifísico. Durante cinco siglos, los miembros de la herejía del Espíritu Libre buscan la salvación personal, pero su gnosis les acerca al anarquismo místico. Como los cínicos, aspiran a alcanzar la emancipación total, y para ello reniegan de cualquier clase de sometimiento. Uno de los pocos textos que se con-

servan es *Le miroeur des simples ames* (El espejo de las almas simples), escrito por Margarite Potete, quien muere en la hoguera en 1310 acusada de herejía.

El Espíritu Libre aparece en los primeros años del siglo XIII como una doctrina elaborada por cuarenta clérigos –casi todos ellos de París y formados en su universidad, aunque también los hay de Poitiers o Troyes–. Al descubrirse la existencia de este grupo, se arresta a sus miembros, se les interroga y tres de ellos renuncian a sus creencias. Se les encierra de por vida, mientras que los demás, que se mantienen firmes, son condenados a morir abrasados. Se les vincula con el lógico y teólogo Amaury de Bène quien, tras haber gozado de gran prestigio en la corte, tuvo también que retractarse de sus enseñanzas. Sus preceptos se consideran erróneos, como evidencia la condena papal. Tras esa condena, Amaury cae enfermo y muere poco después. El descubrimiento del grupo herético se produce solo dos o tres años después de la muerte de Bène, por lo que se le llama «almarianos» o «amaurianos».

En realidad, más allá de esta coincidencia temporal, no está clara la influencia que puede tener la doctrina de Amaury sobre los amaurianos, si es que tiene alguna. Aquel es un filósofo con intereses intelectuales, mientras que estos son profetas cuya misión es transformar la vida de la gente, en especial la del laicado. Sí que es cierto que comparten una visión panteísta y mística de raíz neoplatónica, pero no coinciden en mucho más. El aspecto esencial de la herejía del Espíritu Libre está en la creencia del adepto en que no puede pecar. Considera que su trayecto espiritual le ha llevado a un estado de perfección tal que la idea misma de pecado le es ajena. A pesar de que sus dioses son diferentes, es lo mismo que ocurre con los sufistas sevillanos del siglo XII. Los novicios de esta corriente mística musulmana pasan toda clase de penalidades y privaciones, llevando un estilo de vida mendicante. Tras ese periodo de formación, si es capaz de superarlo, el fiel alcanza una comunión con la divinidad gracias a la cual reconoce a Dios en cualquiera que sean sus deseos. De este modo, nada de lo que haga puede considerarse contrario a la voluntad divina, lo que hace que la noción de pecado carezca de sentido. Si quiere abandonarse a la voluptuosidad o a la decadencia de la rique-

za no tiene razones que se lo prohíban, porque esa es la voluntad de Alá.

La incapacidad de pecar se encuentra un siglo después entre los adeptos del Espíritu Libre. No es de extrañar, por tanto, que las normas morales signifiquen poco para ellos. El panteísmo de los amaurianos les permite afirmar que, como Dios lo es todo, también ellos son de naturaleza divina. Creen que la historia se divide en tres etapas, a cada una de las cuales le corresponde una parte de la Trinidad y una encarnación de Dios. Si en la primera se encarna en Moisés y otros profetas, en la segunda lo hace en Jesucristo. Ellos viven el inicio de la tercera y última fase de la historia, la del Espíritu Santo, que se encarna en ellos. Esta cualidad mesiánica les da la potestad de guiar a la humanidad en su camino hacia la perfección hasta el fin de los días. Al menos, a aquella pequeña parte que sobreviva a las catástrofes por venir. En este ambiente, las acusaciones que se hacen de antinomismo –es decir, de pensar que la fe es lo único necesario para la salvación, aunque el término no aparece hasta tiempos de Lutero– son creíbles. Sus propios textos apuntan en esa dirección. En la promiscuidad sexual que practican resuenan las ideas sobre el erotismo místico que mucho después expresará Bataille.

Tampoco podemos obviar que las herejías altomedievales, entre las que se incluye el Espíritu Libre, aparecen siempre en relación con las corrientes de pobreza voluntaria. Aunque esta herejía carece de objetivos políticos, eso no impide que ejerza una influencia fundamental sobre movimientos de este tipo durante siglos. Su oposición radical a cualquier tipo de sumisión espiritual o material no puede entenderse de otra manera. A partir del siglo XII, Europa occidental vive una época de bonanza que le proporciona unas riquezas impensables unos pocos años antes. Las consecuencias de este enriquecimiento súbito son dos y van en direcciones opuestas. Por un lado, los que pueden, tanto eclesiásticos como seglares, las aprovechan y se abandonan a la mundanidad y los lujos. Por el otro, en vista de esa pompa que atenta contra la austeridad defendida por el hijo de Dios, desde todos los estratos sociales hay quienes proponen abandonar toda posesión material, y lo hacen dando ejemplo. Estos pobres voluntarios forman grupos nómadas que viajan por todo el continente transmitiendo su mensaje. Un tal Willem Cornelius hace evidente, en

torno a 1230, la afinidad entre antinomismo y pobreza al afirmar que la indigencia elimina todo pecado. Los pobres, por tanto, pueden fornicar tanto como les plazca, que no corren peligro de condenarse por ello. Los ricos son otra cosa, porque pecan de avaricia y ya están condenados. A las autoridades eclesiásticas de Amberes, donde predica Cornelius, les llevará décadas eliminar del pensamiento popular la creencia de que quien es pobre goza de la gracia de Dios, mientras que al rico esta le está vetada. Para los pobres, la idea de que no tener salva y que tener condena les parece muy convincente.

Las órdenes franciscana y dominica, fundadas en 1209 y 1216 respectivamente, buscan la reconversión de la Iglesia. Predican también la pobreza, esta vez con el visto bueno de Roma, como un intento por controlar a las masas afines a las heterodoxias mendicantes que amenazan con echar por tierra el imperio económico e ideológico levantado durante casi un milenio. Pero esta estrategia resulta efectiva durante poco tiempo. A finales del siglo XIII reaparece el Espíritu Libre de mano de los begardos, unos mendigos santos que vagan de ciudad en ciudad rezando a voz en grito, cubiertos con harapos parecidos a los hábitos de los monjes, pero llenos de parches y de mugre. Su oración más repetida es «¡Pan, por el amor de Dios!» (Cohn 1997: 158), pero también son elocuentes y expresan con facilidad incluso las nociones teológicas más complejas.

Lo sorprendente de estos predicadores seculares es el público mayoritario al que se dirigen: las solteras y las viudas. Aquellas que, lejos del campo, no se dedican a la agricultura y que, al no ser nobles, no pueden ingresar en conventos, la única opción de vida que tienen es a través del matrimonio. Sin embargo, no todas pueden casarse. Su número es muy superior al de los hombres, gran parte de los cuales ingresa en órdenes eclesiásticas o muere en las continuas guerras. A ellas es a quienes prometen la salvación, a quienes no tienen necesidad de trabajar pero tampoco gozan de ninguna alternativa. Algunas de estas mujeres, llamadas beguinas, llevan una vida ordinaria, mientras otras viven en comunidades religiosas no reconocidas y algunas, incluso, adoptan el modo de vida mendicante de los begardos. El único vínculo entre todas ellas es la dedicación religiosa. Tanto unos como otras representan un peligro evidente para la Iglesia, que los excomulgó en diversos concilios a lo largo de los siglos XIII y XIV.

Las beguinas, incluso cuando no sostienen creencias heréticas, son sospechosas por sus aspiraciones místicas. En definitiva, la amenaza está en que son agentes libres que no se someten a las regulaciones eclesiásticas. Aquellas que no ingresan en las órdenes dominica o franciscana buscan sus guías espirituales entre los adeptos del Espíritu Libre, que dejan de mendigar a principios del siglo XIV y se refugian en estas comunidades de mujeres, que los alojan y se rinden a sus palabras y, a menudo, a su carne.

## IX

Esta herejía se propaga de forma invisible por toda Europa durante los cinco siglos siguientes, pero aflora de nuevo en la Inglaterra del siglo XVII como un estallido provocado por los llamados *ranters* (vociferantes, energúmenos). Algunos sugieren que no existe un grupo como tal que responda a ese nombre, y que es el apelativo empleado por cuáqueros y baptistas para designar a determinadas personas cuyas actitudes ofenden tanto las convenciones sociales como los dogmas de la fe cristiana. En ese sentido, los *ranters* serían el reverso de esas otras sectas, aquellos que amenazan con traer el ateísmo y la promiscuidad. Sea como sea, algo existe. Incluso aunque se trate de un grupo en el sentido más laxo posible, y su apelativo venga impuesto desde fuera como una injuria de un tipo similar al de la bruja, es decir, una acusación de encarnar todo lo malo, caben pocas dudas de su existencia. No se trata de una organización de ningún tipo, pero, como ocurre con los amaurianos o los begardos, las acusaciones que reciben son consistentes, y entre ellos hay tanto afinidades como reconocimiento.

Si la Reforma facilita la aparición de sectas de todo tipo, con la Inglaterra de Cromwell pasa lo mismo. A los ya mencionados cuáqueros y baptistas habría que sumar *levellers* (niveladores), *diggers* (cavadores), adamitas, anabaptistas, muggletonianos, quintomonarquistas y más aún. Los *ranters* aparecen entre las filas de los baptistas y los *seekers* (buscadores). Estos últimos acusan a todas las iglesias de no representar a Cristo, de haber perdido la gracia de Dios. Por eso se niegan a acudir a los servicios o a recibir los sacramentos. Es difícil saber cuáles son sus creencias, tanto de *seekers* como de *ranters*,

más allá de las acusaciones formuladas por sus enemigos y del carácter confuso de sus textos. Lodowicke Muggleton, cabeza de los muggletonianos, acusa a los *ranters* de que su dios está en todas partes, de que todas las almas humanas son el alma de Dios. Es decir, les acusa de ser panteístas. George Fox, líder de los cuáqueros, les tilda de maleducados que interrumpen sus sermones cantando y bailando, además de ser fornicadores. En el mismo sentido va el *digger* Gerrard Winstanley, que señala su locura, su confusión y su afición por el sexo, la comida y cualquier otro placer sensual.

Muchos de estos grupos heréticos son antinomistas que creen en el evangelio como una recomendación divina, y no tanto como una ley de cumplimiento obligatorio. Pero los *ranters* llevan esa creencia hasta el límite y afirman que el pecado no existe, al menos para los verdaderos creyentes. Es decir, para ellos. La base de ese pensamiento es que, si Dios está en mí, no puedo pecar. Esta idea se apoya, como apunta Muggleton, en que Dios está –y solo está– en todo lo que vive. Lawrence Clarkson, uno de los señalados como *ranter*, asegura que, por mucho que digan las escrituras, los padres de la Iglesia, los santos o los obispos, si Dios te ama –y lo hace, porque es luz y amor– no te condenará. En caso de que el pecado existiera, este formaría parte del plan divino; pero, si no entraña castigo, entonces es que no es pecado. Si un individuo es puro, lo que haga será por necesidad también puro. Y si su alma participa de la del creador, que es puro, la mera idea del pecado pierde cualquier sentido. De esta lógica se deduce que el pecado y la culpa son inventos humanos y nada tienen que ver con Dios.

Ahora bien, si los *ranters* resultan escandalosos ya no es solo por la necesidad de otras sectas de señalar a un grupo contra el que afirmarse, ni por unas creencias que, con variaciones y de formas más o menos abiertas, se vienen repitiendo durante siglos. Lo que choca es la íntima correspondencia entre sus creencias y sus actos, la honestidad con la que llevan a la práctica los dictados de su fe. Es decir, su *parresía*. Una vez más, en un contexto que poco tiene que ver con el del cinismo, el orden social se ve amenazado por un pequeño grupo de personas que actúan como creen que deben hacerlo, sin tener en cuenta qué se considera correcto. Esa es la razón por la que sus contemporáneos les consideren extremos e impúdicos: blasfemia, em-

briaguez e inmoralidad sexual son los rasgos básicos que adopta su antinomismo radical. Por ejemplo, maldicen y utilizan lenguaje malsonante, incluso en el púlpito, como una forma de expresión propia con la intención de demostrar que todas las convenciones pueden romperse. Lo mismo ocurre con los cantos y los bailes con los que dificultan los sermones de otros cultos.

En junio de 1650, el parlamento inglés encarga unos informes sobre los *ranters* y encuentra que sus creencias y sus actividades no son solo ofensivas, sino que pueden resultar peligrosas para el conjunto de la sociedad. Como respuesta a esta amenaza, redacta el *Act for the Punishment of Atheistical, Blasphemous and Execrable Opinions* (Acta para el castigo de las opiniones ateas, blasfemas y execrables) que no criminaliza directamente al grupo, sino las actividades que se les atribuyen: embriaguez, conducta licenciosa, suciedad, uso de lenguaje obsceno, adulterio, sodomía, incesto, etcétera. Incluso llega a castigar la supuesta creencia *ranter* de que cada uno de los creyentes es Dios, cuando su panteísmo nunca llega tan lejos. Las autoridades se ven amenazadas por la posibilidad de que la idea de que el pecado no existe se expanda entre las masas desfavorecidas pero, más aún, por la de las doctrinas igualitaristas. Un año antes, Cromwell había aplastado una facción del ejército que apoyaba los intereses de los *levelers*, que incluían la creencia en la igualdad de todo hombre ante la justicia y la necesidad de una reforma completa del sistema político inglés para otorgar la soberanía al pueblo a través del sufragio. La coincidencia temporal de la desaparición de este grupo y la aparición de los *ranters* hace que el gobierno sospeche de que existe un vínculo entre ellos. Lo cierto es que los *ranters* son más radicales y extienden el igualitarismo tanto al plano político como al económico, y toman del Nuevo Testamento sus argumentos para atacar a los ricos y defender la comunidad de bienes. Como muchas de las otras herejías antinómicas, recuperan el comunitarismo apostólico primitivo, ampliado más allá del simple dinero. También las mujeres son comunales.

La agresividad del discurso *ranter* podría parecer un signo más de su locura, como ven los cuáqueros, pero otros muchos de sus contemporáneos reconocen que detrás de sus groserías hay algo más. El panfleto *Fiery Flying Roll* (Exaltado pergamino volador), escrito por

Abiezer Coppe y publicado en 1649, ejemplifica el estilo peculiar y delirante propio de esta secta. A su contenido herético hay que añadir una particular fuerza expresiva y un empleo original de las referencias bíblicas para despreciar y amenazar a aquellos ricos que se llaman cristianos pero se niegan a ayudar a los pobres. Su crítica a la desigualdad y la hipocresía parece ser feroz. A pesar de la falta de un programa político, el texto de Coppe revela la creencia apocalíptica compartida por *diggers* y *ranters*: que la segunda venida de Cristo traerá consigo la comunidad de bienes. Tras el Acta de 1650 las copias del panfleto se queman, junto a otros textos blasfemos o heréticos, y se envía a Coppe a la prisión de Newgate. Muchos *ranters* y afines a sus ideas son encarcelados; los miembros del ejército degradados o expulsados. Otros tantos se retractan de sus creencias tras la detención, pero solo de cara al público. De hecho, esa retractación parece ser el principal objetivo del Acta, aunque falla al considerar que una negación pública implica un abandono real de la fe, que se mantiene en privado. El movimiento, que no dura más de tres años, se vuelve invisible. Lo sorprendente es el impacto que ejerce sobre el conjunto de la sociedad y el pensamiento político, a pesar de su reducido tamaño y su brevedad.



## 4. BODAS INFERNALES

### I

Puede que los *ranter*s propongan el modelo más extremo de antinimismo en la Inglaterra del siglo xvii, al menos en lo tocante a la libertad sexual y a los modos de propaganda de sus creencias, pero no están solos. Ya hemos visto que la Reforma propicia la aparición de sectas radicales, y que en la Inglaterra revolucionaria ocurre lo mismo. Existe de hecho toda una tradición de misticismo anarquista que se encarna en grupúsculos dispersos por toda Europa y que aparecen de forma esporádica. Hemos de tener en cuenta que se trata de una tradición en el mismo sentido que lo es la del cinismo griego, y que no existen vínculos ni filiaciones efectivas entre ellos, sino un aire de familia y una coincidencia en sus creencias que permiten unir los puntos y formar un dibujo que, de ser precisos, no existiría como tal. Pero lo cierto es que las similitudes son demasiadas como para no interpretar la tendencia en su conjunto.

Si algo llama la atención es la insistencia de todos estos grupos, ya desde el siglo xii o xiii, de recuperar el espíritu apostólico, de regresar a los valores que defiende el cristianismo primitivo y que la Iglesia oficial ha ido abandonando con el paso del tiempo. No es de extrañar, ya que los siglos transforman la Iglesia en Estado, el poder revolucionario en poder a secas. Sloterdijk (2007: 89) cae en la trampa de creer en Jesús como un revolucionario –cuando nunca llega a romper la ley judía–, pero hace bien al recordarnos que la práctica que predica es la de la reflexión sobre uno mismo para, a partir de ahí, predicar con el ejemplo. Es una vez más la *parresía*, más o menos. El punto que me interesa resaltar aquí es cómo las herejías libertarias entroncan con la que podríamos llamar corriente primigenia del pensamiento cristiano, que supone la subversión de las normas y la búsqueda de nuevas formas de vida comunitaria basadas en la igualdad y no en la jerarquía. La Iglesia, por su parte, al tomar la forma institucional de pirámide estructurada, en cuya cumbre se sitúa el Papa, traiciona sus propios orígenes y se convierte en

una máquina de coacción que regula no solo los tiempos de trabajo y ocio, sino también las conciencias.

Pero el poder eclesiástico no se limita a la moral ni sus implicaciones escatológicas, también es monetario. Durante la Edad Media, la Iglesia cobra impuestos igual que lo hace la nobleza. Contra sus abusos se levantan los campesinos en más de una ocasión, pero el Espíritu Libre ya demuestra sus capacidades revolucionarias en las revueltas campesinas de Flandes en 1323, en la *Gran jacquerie* del norte de París en 1358 y en Inglaterra en 1381. Estas revueltas parten al mismo tiempo de las necesidades materiales de los desposeídos y de la crítica religiosa de la hipocresía eclesiástica, que con una mano rechaza la sensualidad como causa del pecado, mientras con la otra abraza todos los placeres del lujo que tiene a su alcance. Como institución paraestatal, la Iglesia protege el poder de los señores y el orden que coloca a unos por encima de otros. El papel de estas herejías libertarias –y de algunas órdenes monacales– es el mismo que interpretan los cínicos antes y los ilustrados después: denunciar los prejuicios y la doble moral que abraza lo mismo que dice condenar.

No es la única contradicción sobre la que se levanta la Europa medieval. El cristianismo se presenta como una religión fundada en el amor de Dios y, sin embargo, sirve como justificación perpetua de las guerras religiosas, cuyo ejemplo más célebre son las Cruzadas para recuperar Tierra Santa de manos de los musulmanes. La religión del amor y la ética del héroe medieval van de la mano, pero no sin mantener tiranteces entre ellas. Lo mismo ocurre con el hedonismo de las clases altas –laicas o seculares– y la ética de la austeridad que se pregonaba desde los púlpitos. Parte de esas tensiones se debe a la necesidad esquizoide de la Iglesia de mantener el espíritu crítico cinizante de sus orígenes mientras se solidifica como estado espiritual y político, desde los tiempos de Constantino hasta la aparición del estado-nación burgués.

Uno de los herederos de ese ambiente herético y disidente es el inglés William Blake. Pintor, poeta y grabador, durante siglos se le ha visto como una *rara avis*, un artista difícil y externo a toda tradición. En los últimos cincuenta o sesenta años, sin embargo, se ha reconocido no solo las raíces de su pensamiento político, sino también la

concentración de doctrinas dispersas y la precisión de sus planteamientos. Pero es esa misma concentración la que dificulta su lectura, cuya oscuridad no se encuentra en la defensa de una postura pesimista o en la ofuscación hermética de su mensaje, sino en la densidad referencial e intelectual de sus textos.

William es el tercero de siete hermanos, y nace el 28 de noviembre de 1757 en Londres, en la casa paterna. Situada en Broad Street, en el Soho, en la planta baja de la vivienda es donde James, su padre, ejerce como calcetero o mercero según los distintos testimonios. El detalle exacto carece de importancia, aunque podría ser un indicio de la animadversión que sentirá su hijo hacia el telar, habiéndose criado gracias al comercio textil. En contra de lo que sostienen Yeats y Cherterton –cuya biografía de Blake no es tan fiable como debería–, la familia no proviene de Dublín, ni de ninguna otra parte de Irlanda. Su infancia y adolescencia son felices, el negocio familiar le proporciona una comodidad que sorprende si tenemos en cuenta lo turbulento de los tiempos. Algunos historiadores consideran que los setenta años de su vida son los más conflictivos de toda la historia inglesa moderna. Pero el joven William no percibe nada de eso. Incluso siendo adulto considerará el Londres de su infancia como una Arcadia ideal, como una tierra mítica. Tampoco podemos sorprendernos de ello. Ya de niño tiene visiones de ángeles que caminan entre los campesinos o que abarrotan un árbol cerca de Dulwich. También en un árbol encuentra al profeta Ezequiel, aunque esta vez está sentado a su sombra, y ambos mantienen una conversación. Blake tiene ocho años y podemos imaginar la reacción de asombro y preocupación de sus padres, que escuchan la naturalidad con la que su hijo les cuenta sus relaciones con el mundo sobrenatural. Pero los profesores responden peor, y los castigos corporales son la norma.

Los abusos físicos son un factor importante en la decisión de sus padres de sacar al niño de la escuela. El otro factor determinante es que William no mantiene buenas relaciones con las figuras de autoridad. No es descabellado pensar que ambos hechos tengan su origen en la propia familia. Los castigos no, claro, sino el hecho de que los Blake no los toleren. Ambos provienen de entornos disidentes puritanos – James parece ser baptista o moravo, y Catherine es muggletoniana–, entre los cuales se ve la educación oficial como un instrumento de

dominación, como el lugar en el que, desde arriba, se transmiten los valores que impiden que los de abajo abandonen su lugar. Como consecuencia de todo ello, el mismo año de su encuentro con Ezequiel, sabiendo ya leer y escribir, Blake entra en la escuela de Henry Parrs donde aprende a dibujar. A los catorce ingresa en el taller de grabado de James Basire. Cuando, dos años después, este le envía a la abadía de Westminster para que copie imágenes góticas, tiene visiones de Cristo y sus apóstoles y, en otras ocasiones, de monjes y párrocos a los que también oye cantar.

A pesar de su carácter crítico e insumiso, se esfuerza en aprender el oficio y demuestra ser un trabajador aplicado. Pero parece ser que las técnicas de grabado de Basire están un poco anticuadas y cuando Blake ingresa en la Royal Academy of Arts (Academia real de las artes) en 1779 para continuar su formación, ya empiezan sus problemas con la moda artística del momento. El director, Joshua Reynolds, considera a Rubens como el ejemplo a seguir. Él, sin embargo, es partidario de la línea clara de tradición neoclásica seguida por Rafael o Miguel Ángel, en la que cada personaje, objeto o elemento paisajístico aparece delimitado de forma precisa. El trabajo de Rubens se le antoja incompleto. Aborrece la perspectiva y, como señala Chesterton, la sugerencia. Puede acertar o errar en la representación de sus figuras, pero estas no serán nunca confusas. En cualquier caso, no tarda en convertirse en un maestro grabador, y sus diferencias en cuanto a la concepción del oficio artístico o cuál es el mejor estilo no le impiden exponer algunas de sus obras en la propia academia.

A menudo se dice de alguien que tiene un carácter fuerte, y suele utilizarse esa expresión como un eufemismo para referirse a alguien que es intratable. Por lo que sabemos, Blake parece ser ese tipo de personaje, de los que sufre ataques de mal humor y mala baba. Es capaz de ofender a sus amigos con unos versos satíricos, por cualquier estupidez, y olvidarse por completo de ello. Parece creer que, una vez impresos, los insultos carecen de importancia, pero no es siempre así. En la academia entabla amistad con el escultor John Flaxman, con quien comparte ideales artísticos y políticos, y que más tarde le introducirá en el ambiente literario regentado por una tal señora Matthews. Otros de sus amigos de la época estudiantil son el pintor Thomas Stothard y el poeta e impresor George Cumberland,

que será una de las pocas amistades que conservará durante toda su vida, y que le apoyará en lo económico más de una vez.

Stothard y Cumberland forman parte de la Society for Constitutional Information (Sociedad para la información constitucional), un grupo que entre 1780 y 1783 promueve la renovación parlamentaria y apoya de forma activa las ideas radicales de Thomas Paine. Durante un tiempo, Blake también se considera partidario de Paine, hasta el punto de que se dice que es el propio Blake quien le aconseja huir cuando le persiguen por defender los ideales de la Revolución Francesa. Pero años antes de eso, en 1780, Blake participa en los disturbios de Gordon. Lo que se origina como unas protestas anticatólicas acaba con la toma y el incendio de la prisión de Newgate y, en consecuencia, la aparición del primer cuerpo policial inglés. Es la primera ocasión en la que Blake ve –desde dentro, en primera línea– al pueblo inglés actuar de forma violenta organizada con fines políticos, y puede que sea entonces cuando se gesta en su mente el gigante Albión. De lo que no hay duda es de la importancia que tienen estos acontecimientos en la formación de su pensamiento posterior.

Dos años después, tras haber concluido su formación, se casa con Catherine Boucher, una joven de veinte años a la que conoce después de que otra muchacha con la que tenía una relación rechazara su propuesta de matrimonio. Ella es cinco años más joven y carece de toda educación, como demuestra el hecho de que firme el acta nupcial con una equis. Su marido le enseñará a leer, a escribir y a grabar, y ella le ayudará a colorear sus obras. El hecho de que Blake abandone la escuela siendo muy joven no significa en ningún caso que no tenga intereses intelectuales. Además de su formación artística es un lector apasionado que lee cualquier cosa que caiga en sus manos. Si bien es cierto que la Biblia es una de sus primeras lecturas –como no podía ser de otro modo, considerando que su familia proviene de un entorno puritano–, de niño ya lee poesía y pronto se interesa por la filosofía y la ciencia.

En 1784 abre una pequeña imprenta junto a James Parker, con quien había compartido sus años de aprendizaje en el taller de Basire. Un año antes había publicado su primer poemario, titulado *Esbozos poéticos*, gracias a Flaxman y A. S. Matthew, pero no llega a distribuirse.

Su imprenta empieza a trabajar con Joseph Johnson, un editor de textos radicales. En el entorno de Johnson se encuentran Paine, Joseph Priestly y Mary Wollstonecraft, entre muchos otros. De hecho, Blake ilustra en 1791 la segunda edición de sus *Relatos originales de la vida real*, su única obra infantil. Aunque no es seguro que llegaran a conocerse en persona, es más que probable que fuera así. De hecho, a pesar de las acusaciones de misoginia formuladas por feministas posteriores, Blake y Wollstonecraft comparten algunas ideas respecto a lo absurdo del matrimonio concertado y la castidad exigida a las mujeres.

Si de niño había gozado de una situación económica cómoda, en su vida adulta la situación es más complicada. En buena medida depende de los encargos que recibe gracias a Flaxman y otros amigos. Lo cierto es que nunca llega a tener demasiada suerte en el terreno profesional. En 1785 se rompe la sociedad que había formado solo un año antes con Parker, y traslada su taller de Broad Street a Poland Street. Poco a poco va escribiendo y grabando sus trabajos: *Todas las religiones son una y No hay religión natural* en 1788; *Tiriel, Canciones de inocencia y Thel* al año siguiente. Es el año de la Revolución Francesa, y el mismo en el que los Blake aparecen en una reunión de la Iglesia Swedenborgiana por primera vez, siguiendo la recomendación de Flaxman. Parece que en 1790 empieza la composición de *El matrimonio del cielo y del infierno*, al año siguiente *La revolución francesa* y *Las visiones de las hijas de Albión*. En 1794 se publican en un mismo tomo las *Canciones de inocencia* y las *Canciones de experiencia*. A pesar de las penurias, no deja de trabajar en ningún momento y se sucede la escritura o el grabado de *Europa, El libro de Urizen, La canción de Los, Vala o los cuatro Zoas*... Hasta que en 1800 la situación es insostenible. El matrimonio abandona Londres, y se muda a una pequeña casa en Felpham, Sussex, que pertenece a William Hayley. Se trata de un terrateniente adinerado que dice ser poeta, aunque parece que su talento es más bien limitado. Flaxman les pone en contacto y Blake se encarga durante los tres años siguientes de ilustrar los trabajos de su patrón y anfitrión. También entonces conoce a Thomas Butts, que le compra cualquier obra en cuanto la tiene, y paga bien sea lo que sea. Será una de las pocas relaciones que mantenga durante el resto de su vida.

El 12 de agosto de 1803 Blake tiene su mayor encontronazo con la justicia. Un joven soldado, perteneciente al regimiento de los Dragones y de nombre John Schofield, entra en el jardín de Felpham. Blake le insta a que salga de allí, pero el intruso se niega y, según el testimonio del poeta, le insulta y amenaza. Ante esta invasión de su privacidad, Blake salta sobre el soldado, le agarra por los codos que le junta en la espalda y lo saca a empujones de su casa. Hay gritos, claro, pero nada fuera de lo que cabría esperar de una situación así. Para su sorpresa, poco después recibe una denuncia por sedición. El soldado le acusa de maldecir al rey y a todos sus súbditos, y de proclamar que los soldados son los esclavos del monarca. Espantados, los Blake vuelven a Londres. El susto no es para menos: la condena, en caso de que se le declare culpable, es de muerte en la horca. El día 10 de enero acude al tribunal y se le considera inocente. A pesar de que las diferencias entre ambos han aumentado día a día, Hailey paga al abogado y establecen una tregua.

En 1805, Blake cae víctima de lo que parece ser una estafa. Cuando el editor Robert Cromek le encarga ilustrar el poema de Robert Blair *The grave* (La tumba), Blake realiza veinte dibujos esperando grabar también las planchas. Pero el editor no piensa lo mismo. En lugar de pagarle por todo el trabajo acordado, le da veinte guineas por doce de las ilustraciones, y le encarga las planchas a otro grabador. A esto hay que sumar que Cromek también le roba la idea de ilustrar los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer. El golpe es importante, pero no frena a Blake. En 1809 redacta el *Catálogo descriptivo* de toda su obra hasta el momento como acompañamiento para la exposición de acuarelas y témperas que realiza en el local –una mercería– de su hermano James. Al igual que con las ilustraciones del poema de Blair, la recepción es desfavorable y las críticas son atroces. No consigue vender ni una pieza, y le consideran un loco. Esa parece ser también la principal razón por la que Cromek le encarga el Chaucer a Thomas Stothard. Blake es demasiado extraño para una obra tan popular. Lo irónico es que los comentarios que hace sobre Chaucer, sus ilustraciones y las de Stothard, ahora se consideran como un clásico de la crítica literaria.

Los años posteriores se dedica a trabajos sin importancia y la economía familiar es, como mínimo, precaria. Flaxman sigue propor-

cionándole la mayor parte de los encargos. Como contrapartida a la falta de trabajos remunerados, Blake se dedica a su propia obra. Son los años de *Jerusalén, la emancipación del gigante Albión, El evangelio permanente* o *El fantasma de Abel*. En 1818 pinta unas acuarelas para *El libro de Job* que le encarga Butts y entabla amistad con John Linnell, un joven pintor miembro de un grupo llamado Los Antiguos. Este grupo le profesa una gran admiración y comparten su visión pesimista respecto a las modas modernas del arte y la vida espiritual. Gracias al apoyo de estos artistas consigue sobrevivir los últimos años de su vida. Muere en la cama, en su casa de Londres, el 12 de agosto de 1827. No deja de trabajar –en una serie sobre *La divina comedia* de Dante– hasta el último momento, a pesar de las diarreas, las infecciones de pecho y la debilidad que sufre. Ackroyd (1995: 367) asegura que su última obra es un retrato de su mujer, hecho a lápiz. Al verla llorar le dice: «¡Estate quieta, Kate! ¡Quédate como estás! Voy a pintarte un retrato, porque para mí siempre has sido un ángel» (*'Stay, Kate!' he said, 'keep just as you are - I will draw your portrait - for you have ever been an angel to me*). Al acabar el dibujo se pone a cantar himnos y versos que dice no son suyos. Asegura a su mujer que nunca estará lejos de ella y muere con alegría.

Le entierran en los terrenos asignados a los disidentes en Bunhill Fields, donde también están sus padres, y Catherine puede pagar la ceremonia gracias a un préstamo de Linnell. Asisten ellos dos, y los también Antiguos Edward Calvert, George Richmond y Frederick Tatham. A casa de este último se muda la viuda para hacerle de ama de llaves. Vive allí hasta su muerte, en octubre de 1831, contenta de reunirse al fin con su marido. Aunque, según asevera, sus visitas son constantes durante esos cuatro años.

## II

Puede que Blake pensara su Londres natal como un pequeño paraíso, pero la realidad es muy distinta. En cualquier caso, él es consciente de que esa Arcadia solo es la idealización de una infancia feliz. La tradición disidente de la que proviene su entorno familiar es heredera de las herejías igualitaristas que estallaron poco más de un siglo antes, y la situación del país es incluso peor durante la vida del poeta.



Lo que es evidente es que su carácter proclive a la rebeldía se desarrolla en un ambiente clandestino también enemigo de las ortodoxias y en el que las autoridades se observan desde la distancia que provoca la sospecha de que no son de fiar. Además, son tiempos convulsos, en los que la burguesía lucha para lograr un poder político acorde a su nivel económico. Durante la vida de Blake, Inglaterra se convierte en un gran imperio marítimo, el territorio americano se independiza, Francia vive su revolución y el capitalismo industrial se consagra como el nuevo modelo económico.

Es la era de las luces, en la que la razón liberará a la humanidad de todas sus trabas. Como buena parte de los radicales, Blake tiene depositada su fe en las revoluciones americana –que entonces conocen como «guerra civil», porque aunque esté al otro lado del Atlántico, no deja de ser tierra inglesa– y francesa. Durante los primeros tiempos de la Revolución francesa, incluso se pasea por las calles con el gorro frigio que simboliza los valores de la República. Su amistad con Paine también es conocida, y este participará en ambos procesos revolucionarios. Sin embargo, a pesar de las coincidencias en lo referente a los gobiernos autoritarios y a la necesidad de reforzar la libertad individual, Paine representa dos de los mayores temores de Blake: el racionalismo y el deísmo. Ambos han llevado, según cree, a Inglaterra a la ruina en la que está sumida, y pronto harán lo mismo con el resto de occidente. Solo es una cuestión de tiempo que la razón imponga su frialdad de contable en todos los planos de la existencia humana.

El deísmo o religión natural, tan del agrado de los ilustrados, y que no es más que una racionalización del espíritu religioso, elimina la revelación y la experiencia mística. O, como lo diría Blake, niega el Genio Poético y lo sustituye por un orden maquinal en el que cada engranaje mueve el siguiente. Ese orden es diabólico y sus apóstoles son Newton, Bacon y Locke. Aún siendo autodidacta, Blake está familiarizado con sus obras y les considera una trinidad impía que traerá la esclavitud de la humanidad. El nuevo pensamiento ilustrado somete las posibilidades creadoras de la experiencia mística al orden racional, lo que resulta una ofensa para quien hace de Los una especie de Prometeo, el héroe que lucha contra los sistemas que oprimen a la humanidad. La cosmología blakeana, a pesar de las apariencias y de

su naturaleza asistemática, es coherente y, si destaca en algo, es en su carácter personal. Cada personaje representa una función determinada: Los es el poeta, el rebelde; Urizen es la razón (*your reason*, tu razón) convencional, la ley, el demiurgo; Albión es el pueblo de Inglaterra y, por extensión, todos los pueblos; Rintrah es la cólera revolucionaria de los oprimidos; los ángeles son los ricos, los miembros de la clase dirigente... En un principio, Los y Urizen representan los contrarios de un sistema dualista que opone al individuo y la convención. Es la misma oposición que se repite una y otra vez y que se remonta al cinismo: lo propio y lo ajeno, la *physis* y el *nomos*. En el deísmo no cabe nada de esto, es la religión propia de las máquinas y del incipiente estado burgués. A Blake le resulta atroz.

Eso no significa en ningún caso que defienda una postura religiosa ortodoxa, sea esta católica, anglicana o calvinista. Él forma parte de esa tradición gnóstica y puritana cuyo radicalismo religioso está emparentado de forma íntima con idearios revolucionarios. Sospecha de toda institución como instrumento de dominación, y las iglesias no escapan tampoco a su desconfianza. Sus poemas proféticos tienen por objetivo dismantelar esa trama de imposiciones que idiotizan a la humanidad, y devolverle la potencia creadora del Genio Poético. En *El matrimonio del cielo y del infierno* se hace patente esta voluntad transgresora y revolucionaria de las herejías inglesas que, según cree, culminan en la independencia del territorio americano. El carácter herético del poema destaca ya en el mismo título. Inspirado sin duda en el texto del filósofo, místico y científico sueco Emanuel Swedenborg *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno, ex auditis et visis* (El cielo y sus maravillas y el infierno, de lo escuchado y visto), sirve al mismo tiempo como homenaje y como parodia de las doctrinas de la única iglesia a la que Blake llega a vincularse –aunque por poco tiempo– en toda su vida. El título, como decía, muestra ya el estilo escandaloso o enloquecido que se atribuía a los *ranters*, al hablar de matrimonio entre cielo e infierno, entre bien y mal. Sugiere una intimidad entre los dos, que en la misma divinidad se esconden ambos principios, como defendían en la Bohemia del siglo xv los adamitas de Martín Húska, cuya eucaristía consistía en un «festín de amor» que anticipa el festín mesiánico que traerá la segunda venida de Cristo (Palomares 2001: 112).

El Argumento de la plancha 2 (Erdman 1988: 33) marca el inicio del poemario con estos versos: «Rintrahe ruge y agita sus llamas en el aire cargado; / Nubes hambrientas vagan por el abismo<sup>12</sup>» (*Rintrahe roars & shakes his fires in the burdened air; / Hungry clouds swap from the deep*). La escena indica un ambiente prerrevolucionario o, al menos, el estado de ánimo en que la Revolución francesa ha dejado a los miembros más radicales de la sociedad inglesa, entre los que se cuenta Blake. Por un lado, está el rugido y las llamas de Rintrahe, símbolo de la sublevación, y el aire cargado, podemos pensar que del humo que desprenden las teas que agita. Por otro lado, tenemos el abismo donde están hundidos los desposeídos y el hambre a la que están condenados. Tengamos en cuenta que la situación en Inglaterra es muy preocupante para gran parte de la población: a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el telar y la máquina de vapor aceleran la industrialización del país. La población se dobla en número y, con ella, el precio de la vida. Con los salarios no ocurre lo mismo. Las parcelas comunales donde pastaba el ganado y que proporcionaban leña a los campesinos se van privatizando y acumulando en manos de los grandes terratenientes, lo que empuja a los no propietarios a emigrar a las ciudades para intentar sobrevivir como proletarios fabriles, en condiciones miserables, o a elegir quedarse en el campo y trabajar en las granjas como asalariados, lo que no garantiza tampoco nada.

Las consecuencias principales de la revolución industrial son el empobrecimiento general de la población y la aparición de las masas, así como el cambio en el paisaje debido al nuevo reparto de las tierras. Para empeorar la situación, frente a los propietarios, que cada vez son más ricos, los pobres pierden los pocos derechos que tienen y que no están regulados más que por la tradición. Las leyes que les criminalizan, sin embargo, se endurecen. Si Blake empieza la composición de *El matrimonio* en 1790 –como parece, aunque no lo graba

---

<sup>12</sup> Aunque todas las referencias bibliográficas de los poemas de Blake son las de la edición integral de David V. Erdman, las traducciones de *El matrimonio del cielo y del infierno* son las de José Luis Palomares, en la edición bilingüe y facsimilar que acompaña al estudio citado en la bibliografía; las de los demás poemas son mías.

hasta 1793– las noticias que llegan de Francia invitan la esperanza, a pensar que la situación puede mejorar de forma inminente.

A finales del siglo XVIII, más del ochenta por ciento de los trabajadores textiles son mujeres y niños que trabajan jornadas de quince horas. Solo se reduce la jornada infantil a un máximo de doce horas con las actas de Peel de 1802 y 1819. Ahora bien, estas actas solo afectan a los niños que trabajan en fábricas, pero no a los que lo hacen en las minas. En 1776 se publica la obra seminal del liberalismo económico, *Una investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, escrita por Adam Smith, donde defiende que la mano invisible del mercado acabará regulando las condiciones económicas a través de los intereses individuales. La teoría sostiene que no es necesaria la intervención del Estado para garantizar ningún tipo de derecho –aún faltan más de diez años para que se redacte en Francia la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*–, sino que serán los propios individuos quienes, buscando solo su propio interés, lograrán una especie de equilibrio en el que todos saldrán ganando.

Habría que preguntar a los obreros que pasan sus vidas en los telares qué tipo de equilibrio encuentran. Nos escandalizaría la brecha existente entre el discurso optimista liberal y la miseria en la que malviven los trabajadores, si no reconociéramos paralelismos a lo largo del tiempo. Incluso hoy día, salvando las distancias, las condiciones de trabajo y los salarios empeoran y aumenta el coste de la vida, mientras que los beneficios de los propietarios de los medios de producción aumentan. El Estado no interviene para asegurar la dignidad de los trabajadores, sino para reforzar la situación del propietario que, en una muestra de paternalismo perverso, no aumenta los salarios porque cree que una mejora llevaría a los obreros a volverse cómodos y perezosos. En el fondo lo hace por su propio bien.

A pesar de tratarse de un poema místico, la carga filosófica y la teoría económica y política que esconde *El matrimonio* es capital. Tomemos por ejemplo los versos de la plancha tres:

Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios para la existencia humana.  
De estos contrarios nace lo que los religiosos llaman el bien y el mal.

El bien es lo pasivo que obedece a la razón. El mal es lo activo que surge de la energía.  
El bien es el cielo. El mal es el infierno.

[*Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, / Love and Hate, are necessary to Human existence. / From these contraries springs what religions call Good & Evil. / Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. / Good is Heaven. Evil is Hell.*] (Erdman 1988: 34)

En estos pocos versos aparece concentrada gran parte de la antinomia o, si lo preferimos, el contenido herético de la obra de Blake. En primer lugar, plantea el principio dialéctico de los contrarios sin los que no es posible avanzar. En cierto sentido, el dualismo de raíz gnóstica de Blake funciona como el péndulo del relato de Poe: se mueve de un lado al otro y, en su vaivén, va soltando cuerda. Cada uno de sus movimientos permite su avance, que no puede ser rectilíneo en ningún caso porque, de parar en el centro, si uno de los lados desapareciera, el péndulo se pararía. Al eliminar uno de los lados – como hace el cristianismo ortodoxo, al negar la dimensión sagrada del mal– ya no cabe movimiento. La naturaleza humana se mueve entre la atracción y la repulsión, entre el amor y el odio, entre la razón y la energía. Tengamos en cuenta que la razón es la salvaguarda de la Ilustración, y que Blake coloca frente a ella la energía, que corresponde a la libido o al inconsciente freudiano, donde reside el poder creador y creativo. Frente a ella se sitúa la razón, la Ley, el superego. O, siguiendo a Bataille: contra la fiesta, el trabajo. El bien es la aceptación la ley, y el mal es su subversión. Bien y mal, por tanto, no se refieren solo a la moral o a unos valores que determinarán el destino del alma en el ultramundo, sino que también apuntan a nuestros mecanismos psicológicos básicos. Y, si los principios activo – bien– y pasivo –mal– forman parte indisoluble de la existencia humana, con la divinidad ocurre lo mismo.

Podemos considerar que aquí Blake opera su primera inversión, al reducir el bien y el mal, el cielo y el infierno, a simples términos técnicos con los que referirse a la ortodoxia y la heterodoxia. La segunda inversión aparece en la plancha cuatro, que viene con el encabezado *La voz del diablo*:

Todas las biblias o códigos sagrados son responsables de los siguientes errores:

1. Que el hombre posee dos principios reales de existencia, a saber, cuerpo y alma.
2. Que la energía, llamada el mal, solo pertenece al cuerpo, y que la razón, llamada el bien, solo es del alma.
3. Que Dios atormentará al hombre en la eternidad por obrar al dictamen de su propia energía.

Pero los siguientes contrarios de estos son verdad:

1. El hombre no posee un cuerpo distinto de su alma; pues lo que llamamos cuerpo es una parte del alma percibida por los cinco sentidos, principales entradas al alma de esta.
2. La energía es la única vida y procede del cuerpo, y la razón es el límite y circunferencia exterior de la energía.
3. La energía es gozo eterno.

*[All Bibles or sacred codes have been the cause of the following errors: - / 1. That man has two real existing principles, viz., a Body & a Soul. / 2. That Energy, called Evil, is alone from the Body; & that Reason, called Good, is alone from the Soul. / 3. That God will torment man in Eternity for following his Energies. / But the following contraries to these are true: - / 1. Man has no Body distinct from his Soul. For that called Body is a portion of Soul discerned by the five senses, the chief inlets of Soul in this age. / 2. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy. / 3. Energy is Eternal Delight.] (Erdman 1988: 34)*

El dualismo de Blake no es el que defiende el cristianismo, ni el del platonismo. Por el contrario, sostiene que el cuerpo y el alma son lo mismo. El cuerpo es el medio que nos permite experimentar el alma en el plano físico. En su movimiento contra Bacon y Locke, el pensamiento blakeano se acerca al idealismo de Berkeley. La vía por la que accedemos al mundo no es la razón, sino la imaginación. Percibimos lo que existe gracias a los sentidos, pero no somos capaces de saber qué es eso que existe. Nuestro conocimiento está limitado a lo que imaginamos de la realidad, es decir, a la interpretación mental que hacemos de aquello que perciben nuestros sentidos. La energía, el principio activo que mueve a la creación, está limitada por la razón, por la ley que establece sus confines. La energía, como capacidad poética, no solo proporciona el placer intrínseco a la capacidad generadora, sino que es inagotable porque, como leemos en la plancha catorce, «Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecer-

ía a los hombres como realmente es: infinito» (*If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is: infinite*) (*ibíd.*: 39). A diferencia de lo que ocurre con la doctrina cristiana tradicional, no es el alma inmortal lo que sobrevive a la existencia corpórea, sino que, si nuestros sentidos no estuvieran limitados, comprenderíamos que el cuerpo, en realidad, tampoco muere.

Mediante esta reinterpretación del dualismo alma-cuerpo, Blake hace evidente su sensualismo y reivindica la aceptación de los deseos corporales como parte positiva de la existencia, en lugar de ser una faceta a dominar. De hecho, en la plancha cinco argumenta que quien es capaz de someter su deseo a la razón es porque su deseo no es lo bastante fuerte. Al mismo tiempo, una vez controlado dentro del marco de la ley, ese deseo se debilita cada vez más, hasta ser un fantasma de sí mismo. Aquí anticipa de forma evidente la teoría freudiana de la represión del ego por el súper-ego, pero también, al mismo tiempo, plantea la transvaloración de los valores mucho antes de que lo haga Nietzsche. La tercera inversión consiste en reconocer que la ley o razón que debería actuar como contrario dialéctico de la energía se convierte en un control tiránico cuya función consiste en someterla y reducirla al mínimo. Esa ley es el Dios del Antiguo Testamento contra el que se alza Satán. La verdadera inversión de estas planchas es esa: Dios es quien habita las llamas del infierno, mientras que Satán es quien rompe las cadenas. La ironía de encontrar el mal divino y el bien diabólico no es poca.

Tengamos en cuenta que en Blake hay dos visiones del infierno que son, en apariencia, contrarias entre sí. Por un lado tenemos la imagen del tridente infernal formado por Newton, Bacon y Locke, que proporcionan la física y la sociedad mecánicas del capitalismo industrial y el Estado burgués. Representan el infierno para el sujeto al que dominan y reducen a un elemento sustituible dentro de la maquinaria. En el lado contrario está la sabiduría, la biblia y los proverbios del infierno que aparecen en *El matrimonio* y que traen consigo el poder subversivo de la energía. El infierno es este caso lo es para la ley, que se ve amenazada por quienes no consienten en someterse a ella. En realidad, como se ve, Blake no piensa dos infiernos contradictorios, sino que cambia la perspectiva y con ella la percepción. Cada cual verá su infierno. No debemos perder olvidar que, por muy hete-

rodoxas que sean sus creencias, Blake es un cristiano convencido. La diferencia respecto a la tradición oficial es que él, como los adeptos del Espíritu Libre, acepta la dualidad de Dios y que el pecado es una invención humana. Si Dios nos ha concedido una energía, unos instintos o, en términos de Sade, unas pasiones, ¿quiénes somos nosotros para rechazarlas? Todas las religiones –o cualquier dogma moral, por extensión– fallan en su intento de dominarlas y terminan por retorcerlas, como una tabla que impidiera crecer un miembro de forma natural.

De hecho, Blake ve en las religiones el origen del Estado. En la plancha ocho (Erdman 1988: 36) leemos: «Las prisiones están construidas con piedras de la ley, los burdeles con ladrillos de la religión» (*Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion*). En la plancha once describe el proceso de gestación de las religiones:

Los antiguos poetas animaban todos los objetos sensibles con dioses y genios, prestándoles nombres y adornándolos con propiedades de bosques, montañas, lagos, ciudades, naciones y cualquier cosa que sus dilatados y numerosos sentidos podían percibir.

Y en particular estudiaron al genio de cada ciudad y país, colocándolo bajo el patrocinio de su deidad mental.

Hasta que se formó un sistema, del cual algunos sacaron partido y esclavizaron al vulgo al intentar dar realidad a las deidades mentales, abstrayéndolas de sus objetos: así comenzó el sacerdocio.

Sacando sus formas de culto de entre los relatos poéticos.

Hasta que al final declararon que los dioses habían ordenado tales cosas.

Así los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el corazón humano.

[*The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of Woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive. / And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity. / Till a system was formed, which some took advantage of & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects: thus began Priesthood. / Choosing forms of worship from poetic tales. / And at length they pronounced that the Gods had ordered such things. / Thus men forgot that All deities reside in the human breast.*] (Erdman 1988: 38)



Lo que encontramos aquí es el paso del animismo al politeísmo y las raíces políticas de ese paso: unos individuos toman los relatos que han creado otros y los sistematizan, los abstraen para su propio beneficio. Mediante esas abstracciones convencen al resto de la comunidad de que sus nuevos relatos no son más que la voluntad de los dioses, y que son las órdenes divinas las que ellos transmiten. El sacerdocio, convertido en casta sacerdotal, trae consigo la racionalización de las creaciones poéticas, es decir, las expresiones de la energía, a las que vacía de su poder creador, que sustituye por el formalismo del ritual. Ese movimiento hacia la abstracción le permite separarse del resto de la comunidad y controlarla a través de la interpretación de los nuevos relatos religiosos. Al colocarse como intermediaria entre los dioses y la sociedad, genera la desigualdad que posibilita –y es inherente a– la aparición del Estado. El gran peligro que entraña la sistematización estatal o religiosa es la eliminación de la individualidad, la reducción de los genios particulares bajo el genio general. El sometimiento de todo individuo a todo Estado es siempre teórico, abstracto, en definitiva, ideológico. Las generalizaciones provocadas por el poder de abstracción de la razón también se dejan sentir en el momento de redacción de *El matrimonio*, tanto en la nueva ciencia como en el deísmo. Ambas doctrinas eliminan la singularidad que aparece en los detalles. El deísmo, considerado y defendido por los liberales como religión natural, tiene por único objetivo recrear y reforzar el Estado y su dominación. Contra él, contra la nueva idea de nación y contra el capitalismo que conducen a la indefinición de las masas, Blake defiende la libertad y la energía individuales. Defiende la diferencia.

Establece así la tesis que respaldará después el marxismo de que el Estado surge como el instrumento que permite a una clase social dominar a las demás. La posición contraria es la que proponen los liberales siguiendo a Locke: que su origen está en la necesidad de lograr objetivos comunes. Lo que une ambas posturas y las separa de la teoría blakeana es que tanto liberales como marxistas consideran el Estado desde una perspectiva evolucionista y teleológica. Sea cual sea su función, lo que les parece indudable es la necesidad de su aparición. En el poema no vemos esa necesidad. Ocurre como estrategia política, pero no como una condición *sine qua non* del desarrollo so-

cial. Sorprende lo acertado de la hipótesis de Blake o, al menos, lo próxima que está a las investigaciones de historiadores como Patricia Crone. En su artículo «*The tribe and the state*» (La tribu y el estado) afirma que los descubrimientos hechos en Mesopotamia apuntan a esa unión primigenia entre el Estado y los sentimientos religiosos. Los vínculos tribales igualitarios se pierden debido a causas sobrenaturales, y las relaciones familiares se reinterpretan desde los centros religiosos, que rechazan la tradición y la sustituyen por la economía del templo. Así es como el surgimiento de la casta sacerdotal conlleva la aparición de la sociedad de clases y del Estado. Aunque los indicios parecen apoyar esta hipótesis también demuestran que el Estado es una estructura contingente. Aunque en lugares como Mesopotamia o aquellos que conforman la actual China esta aparición coincide con la transición del periodo de cazadores-recolectores al de agricultores, la agricultura no precisa de un Estado para desarrollarse. Hay agricultores primitivos, pero no estados primitivos.

La elección del modelo diabólico que hace Blake va en este sentido, y es la misma que hacen la tradición puritana inglesa o las herejías del Espíritu Libre. Los apóstoles aparecen como el ejemplo de sociedad carente de instituciones coercitivas y que vive en comunidad de bienes. Frente al Dios impositivo que representa la Ley y la represión, se alza la figura del Jesús amigo de mendigos y prostitutas. Frente al Jehová de los judíos, al Urizen contable, siempre entretenido en el cómputo de bienes y males de cada alma para determinar su lugar en la eternidad, Cristo encarna el rebelde que desafía las convenciones. Por eso su voz es infernal, porque «para el estatista todo libertario es un demonio» (Palomares, 2001: 73).

Blake asimila y transforma la herencia de la disidencia religiosa para levantar su sistema simbólico, por poco sistemático que sea. En él, Urizen representa tanto el poder razonador abstracto como el egoísmo burgués. Es el contable, el usurero que justifica la ética calvinista del nuevo capitalismo industrial. Los proverbios del infierno que leemos en las planchas siete a diez van en sentido contrario. Sirvan, de entre todos, estos cuatro como ejemplo:

Los caminos del exceso conducen al palacio de la sabiduría.  
El acto más sublime es poner a otro ante ti.  
La cisterna contiene: el manantial desborda.

La exuberancia es belleza.

[*The road of excess leads to the palace of wisdom. / The most sublime act is to set another before you. / The cistern contains: the fountain overflows. / Exhuberance is beauty.*] (Erdman 1988: 35-38)

Si bien es cierto que el primero y el cuarto de estos proverbios son citados con frecuencia por su poder evocador, no siempre se tiene en cuenta que encierran toda una teoría económica opuesta al principio de utilidad. En contra de la acumulación, el don, el obsequio. El carácter festivo de la dilapidación propicia la creatividad y el conocimiento de uno mismo. En lugar de una economía de la concentración – autista en tanto en cuanto reinvierte el excedente en sí misma –, Blake propone una de la incontinencia. La primera, como él sospecha y el tiempo lo ha confirmado, lleva, si no a un aumento, como mínimo a una perpetuación de la desigualdad. La segunda, por el contrario, fundaría un régimen de generosidad. En un sentido particular, la posición de Blake es reaccionaria. La economía que plantea está emparentada con los modos propios de la Edad Media, durante la cual los excedentes se liberan a través del gasto inútil de las fiestas, del trabajo inútil de las grandes construcciones o en el fasto religioso. De este modo se asegura el gasto gozoso y se evita una acumulación que terminaría eclosionando en forma de guerra. Esta economía medieval también regula la obtención de beneficios ilegítimos mediante el comercio o en la compra de trabajo, al mismo tiempo que limita la usura y condena a banqueros y prestamistas. En cualquier caso, el hecho de que existan excedentes no significa que la población general disfrute de ellos, la distribución de la riqueza va siempre hacia arriba. El único gozo para los plebeyos está en la fiesta.

La Reforma rompe ese equilibrio precario de la economía medieval. Calvino aporta la justificación moral del beneficio y la explotación con la figura del elegido por Dios, y privilegia una ética de la utilidad. Es aquí y no en otro lugar donde se produce la división fundamental del occidente moderno. Por un lado se encuentran los católicos dispendiosos, por el otro los protestantes ahorradores. Solo hace falta mirar un mapa para comprobarlo. El norte calvinista encarna la auténtica modernidad, la cuna y el fuerte de la burguesía comercial y bancaria, mientras que el sur católico –a pesar de las bancas italianas

renacentistas- es un remanente de la subjetividad medieval. Sobre las bases de la moral calvinista y las ideas liberales de Adam Smith se levanta el sistema capitalista del egoísmo, en el que cada cual busca su propio beneficio incluso cuando, como suele ocurrir, este sea perjudicial para los demás. Aunque el espíritu del capitalismo, como lo llama Weber, se gesta en la Reforma, no alcanza su pleno desarrollo hasta finales del siglo XVIII, cuando, sostenido por el deísmo y el empirismo y propiciado por el desarrollo técnico y científico, se libera de los límites que la moral religiosa tradicional le imponía.

Blake sospecha que existe una relación directa entre los modos de producción, las expresiones culturales y la subjetividad. A ese nuevo individuo que sostiene sobre sus espaldas el desarrollo de la sociedad industrial le llama devorador, puesto que acumula lo que podría repartirse, mientras que el sujeto prolífico crea y reparte. El primero es solipsista, el segundo reconoce que el yo es una ficción. Son los respectivos hijos de Urizen y de Los, de la razón y de la imaginación, del límite y de lo infinito, de la ley y de la transgresión. En las planchas dieciséis y diecisiete leemos:

Así que una parte del ser es el prolífico, y otra es el devorador: al devorador le parece tener al productor entre sus cadenas, pero esto no es así sino que se engaña al tomar la parte por el todo.

Pero el prolífico dejaría de serlo si el devorador, como un mar, no recibiera el exceso de sus delicias.

Algunos preguntarán: ¿No es solo Dios el prolífico? Yo respondo: Dios solo actúa y es en los seres existentes o en los hombres.

De estas dos clases de hombres siempre hay en la tierra, y debieran ser enemigos: quienquiera que intente reconciliarlos busca destruir la existencia.

La religión es un esfuerzo por reconciliar a ambos.

*[Thus one portion of being is the Prolific, the other the Devouring. To the devourer it seems as if the producer was in his chains; but it is not so, he only takes portions of existence, and fancies that the whole. / But the Prolific would cease to be prolific unless the Devourer as a sea received the excess of his delights. / Some will say, «Is not God alone the Prolific?» I answer: «God only acts and is in existing beings or men.» / These two classes of men are always upon earth, and they should be enemies: whoever tries to reconcile them seeks to destroy existence. / Religion is an endeavour to reconcile the two.]* (Erdman, 1988: 40)

Esta división entre individuos prolíficos y devoradores anticipa los dos modos de organización humana que Piotr Kropotkin expone en su *Ciencia moderna y anarquismo*, de 1901. Por un lado estaría la corriente libertaria fundada sobre el apoyo mutuo que, aunque no sea una ley, tiene la fuerza de la costumbre. Por el otro lado se encontraría la corriente estatista organizada bajo la figura de un jefe, un chamán o la autoridad que fuera. Blake describe también la lucha de clases como fundamental en la existencia humana, en toda civilización, como los contrarios cuya oposición dialéctica representa en el terreno cultural el mismo papel que la lucha entre la razón y energía en el plano psicológico. Que reivindique el papel de los sujetos prolíficos no significa que condene a los devoradores, porque Dios también está en ellos.

El problema surge cuando estos últimos se imponen de forma violenta, ya sea por medios físicos o ideológicos, sobre los otros. Es lo que ocurre con la religión, que aparece para mantener el equilibrio entre ambos, hasta que el sacerdocio crea la sociedad de clases y perpetúa la desigualdad basada en el pensamiento abstracto y la represión de los instintos sensuales. Así, del mismo modo en que desde un lado se impone el Logos, desde el otro se promueve el Eros y encontramos la idea blakeana de la santa insurrección, heredera de la identificación que hacen los adamitas bohemios del siglo xv entre concupiscencia mental y física, y que eleva al ser humano como una especie de divinidad menor. La castidad es un signo de hipocresía, pero además de ser inmoral, resulta peligrosa: la contención de la sensualidad puede tener consecuencias catastróficas, sublimada en forma de conflictos o incluso guerras.

Blake, como Sade, anticipa las tesis freudianas. Sade exalta las pasiones y la forma en la que identifica a Dios y la naturaleza con el Mal recuerda a los discursos de los *ranters*. También Blake habla del Dios padre como un ser cruel y malvado, al contrario que su hijo, que es la encarnación del amor. Tanto los *ranters*, Sade y Blake plantean un sistema dualista en el que se enfrentan las pasiones y la moral o, como dicen los cínicos mucho antes, entre lo propio y lo ajeno, entre *physis* y *nomos*. En los tres casos ese enfrentamiento culmina en una postura herética, en una defensa de la sensualidad y de la subversión

de la ley. Sexo, religión, economía y política están entrelazados de forma íntima.

### III

Podemos considerar *El matrimonio* como la suma teórica de Blake, como un programa que irá desarrollando con cada nuevo poema, pero la mayoría de los temas ya aparecen en las *Canciones de inocencia y de experiencia*. Estos poemas de 1789 y 1794 tienen un estilo mucho más sencillo que el que encontramos en los libros proféticos, ya que en ellos no está presente la mitología personal del poeta. Por esta razón, unida a su brevedad, suelen incluirse en las antologías de los poetas románticos ingleses, a pesar de lo problemático que resulta considerar a Blake como uno de ellos. Aún así, poemas como *El negrito*, *Jueves santo* o *El deshollinador* son indicativos de lo precoz de su preocupación social. La primera estrofa de *El negrito* (*The little black boy*) dice:

Mi madre me parió en el sur salvaje  
y soy negro, pero ¡oh! mi alma es blanca.  
Blanco como un ángel es el niño inglés,  
pero yo soy negro como despojado de luz.

[*My mother bore me in the southern wild, / And I am black, but O! my soul is White; / White as an angel is the English child: / But I am black as if bereav'd of light.*] (Erdman 1988: 9)

Estos cuatro versos resumen un alegato antirracista, al igualar el alma de un niño negro a la de un niño blanco. No olvidemos que la industria más importante en tiempos del incipiente capitalismo es la textil, cuya principal materia prima es el algodón. Quienes lo plantan y recogen son esclavos negros. No extraña entonces que, al referirse a la oscuridad de su piel, Blake emplee un término como «*bereaved*», que hace referencia tanto a la privación como al luto. Mientras el niño inglés disfruta de su libertad, el negro está condenado a vivir como esclavo por el simple hecho de tener otro color de piel. Más adelante en el poema se alude a que la piel oscura está preparada para aguantar los «rayos de amor» (*beams of love*) y el calor del amor di-

vino. Eso permite al niño negro resguardar al inglés, como hace al final del poema:

Le protegeré del calor hasta que pueda soportarlo,  
y se incline dichoso sobre la rodilla de nuestro padre.  
Y entonces me levantaré y le acariciaré el pelo plateado,  
y seré como él y él me amará.

[*Ill*[sic] *shade him from the heat till he can bear, / To lean in joy upon our fathers knee. / And then I'll stand and stroke his silver hair, / And be like him and he will then love me.*] (*ibíd.*)

Quizá las alusiones al carácter protector y a la enseñanza del niño negro al inglés esté influenciada por la teoría swedenborgiana de que la nueva iglesia vendrá de África, pero lo que sí es evidente es que las diferencias entre ambas criaturas son solo estéticas, y que sus almas son idénticas. El poema es una deslegitimación del racismo biológico que sustenta las bases del nuevo capitalismo.

Un ataque similar contra la explotación capitalista es el que encontramos en los dos poemas titulados *Jueves santo*. Una vez más, la miseria aparece encarnada en los niños, que sobreviven a duras penas a la vida industrial. Tengamos en cuenta un detalle importante: el cambio en la percepción del tiempo asociado al nuevo sistema de producción. Si antes era la religión la que marcaba los tiempos y regulaba los ciclos de trabajo y ocio a través de las fiestas, ahora lo hace el horario de la fábrica. A tantas horas de trabajo corresponden tantas de descanso. El trabajo se convierte en una nueva religión racionalista del tiempo productivo y el progreso tecnológico resumida, en la célebre frase de Benjamin Franklin «el tiempo es oro».

El trabajo infantil es una constante, pero también su pobreza. En el *Jueves santo* de las *Canciones de Inocencia* vemos a millares de niños que se dirigen a la catedral de San Pablo a cantar, guiados por unos sacristanes de cabellos grises que les marcan el camino con unas varas blancas en las que Paglia (1991: 271) ve un lavado de cerebro sexual, la introducción del mundo de los adultos en el de la infancia. Es decir, su desvitalización. Aunque podemos dudar de esa interpretación sexual, lo que es evidente es que se trata de una imposición de

la realidad adulta sobre la infantil, como demuestra el hecho de que unos sacristanes<sup>13</sup> los lleven a una catedral, que es un símbolo de la Ley. El poema del mismo título de las *Canciones de experiencia* es mucho más explícito en su descripción de las penurias infantiles:

¿Es algo santo de ver  
en una tierra rica y productiva,  
a las criaturas reducidas a la miseria,  
alimentadas por manos frías y usureras?

(...)

Y sus caminos están llenos de espinas.  
Allí siempre es invierno.

*[Is this a holy thing to see, / In a rich and fruitful land, / Babes reduced  
[sic] to misery, / Fed with cold and usurous hand? / (...) And their  
ways are fill'd with thorns. / It is eternal Winter there.]* (Erdman  
1988: 19)

El contexto social empuja al hambre a miles de niños, incluso cuando la nación tiene recursos suficientes para evitarla. Recordemos que el Imperio Británico se encuentra en uno de sus puntos álgidos gracias al comercio de esclavos y la rápida industrialización. Aún así, la gente muere de hambre y de frío a causa de las condiciones leoninas de trabajo y la ética del egoísmo generalizada. En la segunda versión de *El deshollinador* la imagen es ya propia de una novela de Dickens:

¡Una cosita negra entre la nieve  
que llora un llanto, llanto de congoja!  
¿Dónde están tu padre y tu madre? Dime.  
Los dos han ido a rezar a la iglesia.  
Porque yo era feliz entre los brezos,  
y sonreía en la nieve del invierno,  
me vistieron con las ropas de la muerte

---

<sup>13</sup> Aunque tanto Pablo Mañé en la edición bilingüe de la *Poesía completa* de Ediciones 29 como José Luís Caramés y Santiago González en *Canciones de Inocencia y de experiencia* de Cátedra traducen «*beadles*» por «bedeles», creo que el contexto religioso hace preferible el término «sacristán», ya que hace referencia a un puesto específico dentro de la iglesia anglicana, y esa es la definición que recoge el diccionario Collins.



y me enseñaron a cantar las notas del dolor.  
Y porque soy feliz y bailo y canto,  
piensan que no me han hecho ningún daño;  
y han ido a rezarle a Dios y a su sacerdote y a su rey  
que han hecho un cielo de nuestra miseria.

*[A little black thing among the snow: / Crying weep, weep, in notes of woe! / Where are thy father & mother? say? / They are both gone up to the church to pray. / Because I was happy upon the heath, / And smil'd among the Winter snow: / They clothed me in the clothes of death, / And taught me to sing the notes of woe. / And because I am happy, & dance & sing, / They think they have made me no injury: / And are gone to praise God & his Priest & King / Who make up a heaven of our misery.] (ibíd.: 23)*

Una criatura se lamenta sola, vestida de harapos y cubierta de hollín mientras sus padres rezan en la iglesia. Han cambiado el campo por la ciudad en busca de una vida mejor pero no la han encontrado. Sin embargo, el hecho de que el chiquillo –o chiquilla– no deje cantar y bailar les hace creer que el cambio no ha sido perjudicial. La voz poética apunta en el sentido contrario: no ha perdido del todo la inocencia de la infancia, pero sabe que Dios, la iglesia y el rey son los culpables de su desdicha. Son la ley y el orden social quienes provocan que unos disfruten todas las riquezas y suntuosidades del imperio mientras otros no tienen qué llevarse a la boca. También son culpables de que los niños estén obligados a buscar trabajos que ponen en peligro su salud, como deshollinadores, mineros o trabajadores fabriles, para poder sobrevivir. La inocencia infantil se ve oprimida por la experiencia de los adultos, que les inculcan unas creencias que obstaculizan su energía.

Esa transición entre la inocencia y la experiencia es el tema principal de *El libro de Thel* (Erdman 1988: 3-6), de 1789, que los expertos como Damon consideran una respuesta al *Comus* de Milton. Thel es la más joven hija de la señora Seraphim, y vive en el valle de Har. Junto al río Adona se lamenta de que la mañana dejará paso al día y ese día acabará. De forma simbólica, expresa el temor que le provocan el cambio, la maduración y la muerte. Por eso interroga a quienes habitan en el valle. Primero pregunta al lirio del valle, después a la nube y por último al terrón de arcilla con su gusano. Ella está dispuesta a tumbarse «y dormir el dulce sueño de la muerte» (*and gentle sleep*

*the sleep of death*), pero la florecilla le dice que no tiene motivos, pues incluso ella, que es tan pequeña que se confunde con los hierbajos, recibe los dones del cielo y la luz del sol. A lo que Thel contesta que la flor perfuma y purifica la miel y alegra al cordero y la vaca mientras pacen, pero que ella no sabe cuál es su lugar. El lirio llama a la nube para que hable con la muchacha, quien le pregunta si no se queja al no poder mantener su forma durante mucho tiempo. La nube le responde que su humedad sacia a los corceles de Luvah convertida en arroyo, y que revive como rocío a las flores de los valles. «Nada permanece» (*Nothing remains*). Thel no alimenta nada, se limita a observar y disfrutar del aroma floral. Pasa por el mundo sin producir y eso le preocupa; teme alimentar solo a los gusanos. La nube le replica que ese es un gran honor, que «nada de lo que vive lo hace solo, ni por sí mismo» (*every thing that lives, / lives not alone, not for itself*). Entonces llama al gusano, que se apoya en el lirio. Como llora, un terrón de arcilla le protege. Es la arcilla quien se dirige a la joven y le dice que incluso ella, cuyo seno es frío y frágil, vive y ama y recibe el amor de quien ama las cosas humildes. Entonces la invita a entrar en su casa, y Thel accede bajo tierra a través de las puertas del norte. Allí oye las voces de la tierra y de los muertos que se abren paso entre las raíces, hasta llegar a su propia tumba y allí se sienta. Oye una voz que surge del sepulcro y las preguntas cargadas de dolor que formula. Entonces, espantada, se levanta y corre de vuelta a los valles de Har.

La lectura más obvia del poema –que es el primero de los textos proféticos de Blake– implica interpretarlo como el paso a la madurez y el temor que esto provoca en la joven Thel, cuyo nombre significa «deseo» en griego. El valle de Har representaría el estadio del amor hacia sí misma propio de la infancia, que es incapaz de ver más allá de su propia existencia. El lirio representa su inocencia y, con ella, la escasa importancia de una vida centrada en uno mismo. La nube simboliza el poder fecundador masculino que le enseña a mirar hacia su exterior y que la vida solo es fértil si se vive hacia los demás. La arcilla con el gusano encarnan a la madre y su hijo, y el conocimiento de que la vida no acaba en la muerte, sino que perdura en nuestra descendencia. Los tres juntos simbolizan el despertar de la sexualidad y de la maternidad. Hasta aquí el poema es bastante claro.

El problema surge en la cuarta y última parte, con el descenso al inframundo y la huida de Thel hacia su lugar de origen. Por un lado puede representar el mito agrario de Perséfone. Conocida antes como Core, hija de Deméter y Zeus, se convierte en la reina del inframundo cuando Hades la secuestra y la viola. Core, Perséfone y Hécate forman una diosa triple de la agricultura, y representan el grano verde, la espiga madura y el grano cosechado, respectivamente. Ahora bien, es sabido el desprecio manifiesto que siente Blake hacia la cultura clásica. A eso debemos sumar el hecho de que identificar a Thel con Core y quizá con Perséfone rompe la tríada, al volver al inicio en lugar de convertirse en Hécate. Por otro lado, Damon (1988: 401) propone dos soluciones. La primera es que esta regresión puede señalar la repulsa de la muchacha hacia la carne, pero el sensualismo libertario de Blake hace esa lectura poco probable. La segunda consiste en interpretar el poema no como una parábola sobre el despertar sexual, sino como la encarnación de un alma en el cuerpo. En ese sentido, el poema sería un homenaje a la hija perdida del matrimonio. Propone que Catherine habría dado a luz a una niña muerta. El personaje de Thel no vuelve a aparecer en ningún otro texto, lo que parece apoyar esa teoría. A este hecho hay que sumar la descripción de un aborto que encontramos en *Jerusalén*:

Un vestido y una cuna tejidos para el terror infantil;  
por miedo a traspasar la puerta de nuestro mundo de crueles  
lamentos, voló de vuelta y se escondió en la salvaje oscuridad de las  
no-entidades  
donde habita el espectro de Albión, destructor de la forma definida.

[*A Garment and Cradle weaving for the infantine Terror: / For fear; at entering the gate into the World of cruel / Lamentation: it flee back & hide in Non-Entitys [sic] dark wild / Where dwells the Spectre of Albion: destroyer of Definite Form.*] (Erdman 1988: 206)

Este pasaje resulta revelador y puede proporcionar la clave del final de *El libro de Thel*: al reconocer los peligros y los dolores de la existencia física, el alma de la niña habría decidido volver a la no existencia. Desde luego, esta interpretación resulta más coherente con el pensamiento blakeano que la de una chiquilla que se espanta de sus deseos sexuales.

También apoya esta hipótesis su continuación teórica, *Visiones de las hijas de Albión, el ojo ve más de lo que el corazón sabe*, de 1793. El poema cuenta cómo la joven Oothoon recoge flores para paliar el dolor que sufre junto a sus hermanas esclavizadas, mientras mira anhelante hacia América<sup>14</sup>. Se dirige a ver a su amado Theotormon, pero en el camino la viola Bromion. Como consecuencia, Oothoon queda embarazada y Bromion la aparta de su lado, aunque quedan vinculados. Cuando Theotormon recibe la noticia, decide que no se casará con ella, y va a sentarse frente a la cueva del violador. Ambos se lamentan de su destino hasta que termina el poema. A través del relato mítico, Blake establece una crítica a la moral sexual de su época y al sometimiento de la mujer bajo un hombre al que no ama. La unión que se establece entre Oothoon y Bromion es el matrimonio, provocado por un embarazo no deseado que, a su vez, impide que ella se case con el hombre al que sí quiere. La ley y la religión –que son quienes fuerzan el matrimonio para proteger a la criatura que ha de nacer– son la causa de la desgracia de los tres personajes: Bromion ha de encargarse de un bebé producto de una violación y los amantes quedan separados para siempre. Pero el destino más trágico es el de Oothoon, violada, embarazada, lejos de su amado y esclavizada por su agresor:

Hasta que aquella que arde de juventud y no sabe demasiado queda  
atada  
con conjuros de la ley a aquél que odia, ¡y debe arrastrar la cadena  
de la vida con su deseo cansado! ...

[*Till she who burns with youth. and knows no fixed lot; is bound / In  
spells of law to one she loaths: and must she drag the chain / Of life,  
in weary lust! ...*] (Erdman 1988: 49)

---

<sup>14</sup> Blake considera que la independencia americana es la culminación de los esfuerzos políticos y religiosos de las disidencias puritanas inglesas. En cierto sentido tiene razón. Por un lado, gran parte de los emigrantes ingleses lo ha hecho por motivos religiosos. Por la otra, desde sus orígenes, Estados Unidos adopta la metáfora de la Nueva Jerusalén como imagen identitaria, así como la de ser el pueblo elegido. El exterminio de los nativos y las políticas que llevarán a cabo se justifican en esta idea, y se demuestra, desde su perspectiva, en el éxito que obtienen. De no ser el pueblo de Dios, fracasarían. Los puritanos y los pioneros encarnan la nueva y verdadera Israel.

La descripción de Bromion como un «esqueleto artero» (*creeping skeleton*), del «nacimiento detestable» (*abhorred birth*) incrementan la caracterización del matrimonio como una prisión que amenaza con acabar con la cordura de la muchacha, así como con su lujuria – es decir, su energía– juvenil. Tras abusar de ella, Bromion la desprecia como una fulana (*harlot*) y se descubre como un negrero, como un esclavista: «marcados con mi sello están los morenos hijos del sol» (*Stampd with my signet are the swarthy children of the sun*). Es el representante del comercio, la razón y la ley que someten a los débiles bajo los poderosos. Oothoon, por tanto, es víctima de esos abusos, pero no consiente en perder la voz, no se humilla ante el terror y la violencia de quien actúa como su dueño. A pesar de las calamidades y de la corrupción –así la ve Theotormon y por eso reniega de ella–, sigue siendo pura porque no es culpable de sus desdichas. Se alza contra los dos hombres, en quienes ve a Urizen encarnado, como una rebelde espiritual. Ninguno de los dos personifican más que la autoridad masculina sobre las mujeres, que son poco más que los negros para el esclavista, y lo hace reivindicando el amor libre y la «cópula feliz» (*happy copulation*), al mismo tiempo que lamenta que los jóvenes solitarios tengan que recurrir a la masturbación:

¡El momento del deseo! ¡El momento del deseo! La virgen  
que anhela un hombre despertará su matriz a enormes goces  
en la sombra secreta de su dormitorio; el joven apartado de  
su goce lujurioso olvidará engendrar y crear una imagen amorosa  
a la sombra de sus cortinas y en los pliegues de su almohada silencio-  
sa.

[*The moment of desire! the moment of desire! The virgin / That pines  
for man; shall awaken her womb to enormous joys / In the secret  
shadow of her chamber; the youth shut up from / The lustful joy.  
shall forget to generate. & create an amorous image / In the shadows  
of his curtains and in the folds of his silent pillow.*] (*ibid.*: 1988: 50)

La castidad y el matrimonio obligatorios son contrarios al principio vital y creador, son trabas impuestas desde la razón a la energía. Oothoon, aun siendo su víctima, se rebela contra ellos. Es cierto que no llega a alcanzar la furia revolucionaria de Orc o de Los, pero lo subversivo de su mensaje es obvio: las mujeres deben romper las ca-

denas que las someten a los hombres, y han de hacerlo satisfaciendo sus propios deseos y su propia sensualidad. Una vez más nos encontramos ante la oposición dialéctica entre deseo y convención, entre *physis* y *nomos*, entre lo propio y lo ajeno.

#### IV

La influencia de la *Vindicación de los derechos de las mujeres* de Mary Wollstonecraft es evidente en las *Visiones de las hijas de Albión*. Eso no ha evitado que Blake se haya convertido en una especie de bestia negra para el feminismo, que ve en él una rueda más de la maquinaria del patriarcado. Se le considera un misógino que caracteriza a la mujer como un ancla que coarta la libertad y el poderío sexual del hombre. Algo de eso hay. A pesar de lo que acabamos de ver de las *Visiones* –que podríamos considerar como un texto feminista sin muchos problemas–, no debemos olvidar que el pensamiento blakeano se fundamenta en la oposición de contrarios, que considera la existencia humana como un conflicto constante entre principios antagónicos. Ahora bien, eso dista mucho de creer que las mujeres merecen un lugar por debajo de los hombres.

En más de una ocasión se han empleado los cuarenta años de matrimonio entre William y Catherine Blake como la prueba de que el poeta es un sátiro patriarcal. El argumento es doble. Por un lado, es sabido que cuando se casan Catherine carece de educación y que es su marido quien le enseña para que pueda hacerle de asistente. También es sabido que ella se encarga de colorear muchos de los grabados de su marido. Ambos hechos invitan a retratar, por tanto, a la esposa como una pobre iletrada a la que su marido le da unas pinturas para que rellene sus dibujos, como se hace con los niños y los libros de colorear. La realidad es más compleja. Por lo que sabemos, Blake pone un interés auténtico en que su mujer aprenda el oficio, y no solo le enseña el uso de la acuarela sino también algunas técnicas de impresión, a leer y a escribir.

No podemos estar seguros de qué nivel de implicación tiene Catherine en la creación de las obras de su marido, pero parece sensato pensar que más del que se solía pensar. En la actualidad, los críticos co-

inciden en reconocer el papel activo que representa durante el proceso creativo y en especial en su impresión, además de ser la encargada de las finanzas familiares. Es cierto que es la asistente de su marido, pero también es mucho más. Dent y Whittaker (2002: 124) señalan que la Tate Britain exhibió trabajos de Blake en 2001. Entre ellos se contaba alguna de las ilustraciones de Catherine, que demuestran que era una artista por mérito propio. Por el otro lado, se sostiene la hipótesis de que, en algún momento de su vida, William propone llevar a casa una concubina. La razón del concubinato se encontraría en las dificultades de la pareja a la hora de engendrar descendencia. Se trataría más de un vientre de alquiler que de una auténtica amante, y su papel estaría respaldado por las creencias swedenborgianas que influyen al poeta. A pesar de la insistencia con la que se menciona esta idea, solo es una especulación. No se trata tanto de que sea verdadera o falsa, es que no tenemos datos suficientes que nos inclinen hacia un lado o hacia el otro. Lo único cierto es que nunca llegan a tener hijos.

Otro motivo que desmontaría la imagen del Blake misógino es el hecho de que una de sus primeras y mejores coleccionistas es una mujer: Rebekah Bliss. A diferencia de lo que ocurre con su esposa, la señora Bliss no solo tiene educación, sino también dinero. No se la puede acusar de ser una víctima de los encantos del artista, al menos de los físicos. En los pocos textos que se conservan de ella su nombre aparece precedido tanto de *Mr.* como de *Mrs.*, es decir, señor y señora. Bliss nunca se casa, pero mantiene una relación duradera con una tal Ann Whitaker que parece bastante íntima. Durante toda su vida se mantiene alejada del dominio masculino, su biblioteca es excelente y tiene lo que Virginia Woolf llama una habitación propia. No podemos saber si ejerce alguna influencia sobre la obra de Blake porque no se han conservado documentos y parece que nunca averiguaremos si solo fue coleccionista o también mecenas.

Resulta irónico reconocer que parte de la recepción machista de Blake pueda estar provocada por otra mujer. Recordemos que durante su vida se le considera un loco y que gran parte de sus poemas permanecen inéditos. Durante los años siguientes a su muerte casi nadie se acuerda de él. Pero a mediados del siglo XIX, la viuda del también poeta Alexander Gilchrist, de nombre Anne, decide recuperar su obra

y pone todo su empeño en defenderla, junto a la de su marido y a la del estadounidense Walt Whitman. Su edición de *La vida de William Blake* –en la que trabaja su marido cuando muere en 1861– será fundamental, pero también está preñada de dificultades. Dos de ellas atañen al propio autor. Al ser autodidacta su empleo de la ortografía y los signos de puntuación es peculiar. El que quizá sea el más célebre de sus poemas, *El tigre* de las *Canciones de experiencia* es una buena muestra de ello: en lugar de la forma tradicional «*tiger*» escribe «*tyger*». Además, los puntos en mitad de las oraciones, el uso indiscriminado de los dos puntos o el punto y raya hacen que, en ocasiones, sea complicado determinar dónde empiezan y dónde acaban estas. Si a eso le sumamos la idea, propiciada por sus visiones sobrenaturales, de que el autor está loco, una edición agresiva puede parecer apropiada. Anne cree saber mejor que Blake qué es lo que este quiere decir, y el libro resultante es tanto de ella como lo es de él. De hecho, su trabajo sobre el texto es más una modificación que una corrección, en la que trabaja ella, pero con la colaboración de los poetas Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti y Algernon Charles Swinburne. El resultado es más creativo que fiel a los originales.

Aún así, podemos considerar a Gilchrist como la editora más importante de la obra de Blake, puesto que gracias a ella se ha conservado hasta la actualidad y ha hecho posible tanto las ediciones críticas como la de David V. Erdman, como el reconocimiento y la popularidad de las que disfruta el nombre de Blake hoy día. Ahora bien, las dificultades a las que se enfrenta no solo son formales. Incluso podríamos considerar que esas son las menores. El verdadero problema está en la adecuación de la obra a la época. Gilchrist debe encontrar el equilibrio entre el contenido sexual y herético de los textos de Blake y los estándares publicables de la Inglaterra victoriana. De haberse mantenido fiel a los originales, el resultado habría sido rechazado por cualquier editor, así que la solución solo puede pasar por suavizarlos, por hacerlos más afines al espíritu de la época. Quizá podamos encontrar ahí una de las causas de la recepción machista de la obra.

Lo cierto es que las feministas –o cualquiera que sea sensible hacia la dominación de las mujeres– tienen motivos razonables para sospechar. Aunque podría discutirse hasta qué punto el personaje de Oot-



hon encarna la lucha por la igualdad femenina o si solo se limita a romper la jaula que supone para ella la estructura social, hay lugares en los que parece que Blake defiende la diferencia sexual. En *El matrimonio* (Erdman 1988: 36), por ejemplo, leemos: «Que el hombre lleve la melena del león y la mujer el vellón de la oveja» (*Let man wear the fell of the lion. woman the fleece of the sheep*). El león y la oveja son símbolos tradicionales de fuerza y sumisión y la asociación respectiva con el hombre y la mujer los vincula con esos valores. Blake toma por verdadera la afirmación de San Mateo 22:30 (1964: 1176): «Porque en la resurrección no hay esposos ni esposas, sino que son como ángeles del cielo», y de ella extrae la idea de que las almas no son masculinas ni femeninas, sino que en ellas se dan ambos principios a la vez. Esto recuerda la teoría del amor que expone Aristófanes en *El Banquete*:

En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho. Caminaba también recto como ahora, en cualquiera de las dos direcciones que quisiera; pero cada vez que se lanzaba a correr velozmente, al igual que ahora los acróbatas dan volteretas circulares haciendo girar las piernas hasta la posición vertical, se movía en círculo rápidamente apoyándose en sus miembros que entonces eran ocho. Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro. (Platón 1995: 222-223)

El poder de estos seres humanos es tal que deciden rebelarse contra los dioses. Ante su insolencia –y no pudiendo eliminarlos porque con ellos desaparecerían los sacrificios que les ofrendan– Zeus y los demás deciden partirlos por la mitad, lo que los debilitaría hasta con-

vertirlos en lo que somos hoy. Pero la consecuencia más relevante es que cada ser humano añorará la mitad que ha perdido. Aquellos en los que las dos mitades fueran iguales buscarán el amor homosexual, y quienes fueran distintos, el heterosexual.

En el individuo blakeano resuena un poco esto. El genio inmortal de cada ser humano en la eternidad es un hombre bisexual. En la existencia física, sin embargo, esa unión se destruye y se divide en la voluntad masculina y la emanación femenina. En *Los cuatro Zoas*, Blake describe el Edén y allí el hombre y la mujer están reconciliados y colaboran: él labra la tierra y ella trabaja el telar. Los espacios y los trabajos quedan, por tanto, divididos igual que lo está el alma inmortal. Fuera del Edén la relación entre los sexos se presenta más conflictiva.

Antes de apresurarnos en asegurar que Blake defiende el mismo modelo de dos sexos que los antropólogos morales, es necesario recordar que esa división entre hombres y mujeres no es, en realidad, sino un signo más de la caída, al igual que lo es la materialidad y la limitación de los sentidos. Todo es eterno. La imagen del Génesis en la que Dios extrae la costilla de Adán y de ella forma a Eva es significativa, ya que de un mismo cuerpo se obtienen dos almas. Desde la perspectiva blakeana ocurre a la inversa: una sola alma produce dos cuerpos. Esa fractura se encarna, en *Los cuatro Zoas*, en las figuras de Los y Enitharmon. A Los le corresponde el principio masculino y queda reducido a su espectro, es decir, su racionalidad. Enitharmon, por su parte femenina, encarna la emanación, es decir, el deseo. Pero sus existencias están escindidas y los principios que las rigen están mal dirigidos. Cada uno intenta imponerse al otro y traicionarle. La emanación de Enitharmon la vuelve orgullosa, le hace rechazar el contacto de Los y genera el sentimiento de culpa que origina la castidad. Por su parte, la razón domina a Los, que observa el deseo y lo considera pecaminoso. Pero ambos, unidos en matrimonio, renuncian a aquello que hace la convivencia imposible: ella reniega de sus intentos de dominación de su marido, y él renuncia a su egolatría. A partir de ese momento trabajan juntos.

Este relato mítico revela una imagen poco favorecedora de las mujeres que, por una parte provocan un deseo irrefrenable en el hombre

mientras, por la otra, le obligan a mantenerse casto. Los hombres no salen mejor parados, reducidos como están a una vida racional en la que todo deleite sensual se ve como un pecado. Pero la emanación es el único mecanismo que permite la amistad y el amor entre los seres humanos. También entre la humanidad y Dios. Emanación y voluntad, deseo y razón, lo femenino y lo masculino son igual de necesarios para no llevar una vida sesgada. Sin contrarios no hay progreso. Es muy probable que la visión que Blake tiene del conflicto entre mujeres y hombres haga de él una especie de guerra eterna en la que cada cuál trata de imponer sobre el resto unos principios antagónicos, pero no deja de ser coherente con la imagen que tiene del universo, regido como está por la oposición de contrarios.

Llama la atención que crea, sin embargo, que los sexos son solo un aspecto más de la imperfección humana y que, en última instancia, estos no existen sino en el plano material. Es indudable que las caracterizaciones que hace de hombres y mujeres caen en los mismos errores que las de Roussel, Beauchêne o Cabanis, pero no podemos pensar que su programa sea el mismo. No hay trazas de moralismo ni de obediencia biológica en sus poemas, sino la defensa de un sensualismo libertario, antinomista, y de carácter místico. Considera que las convenciones son una prisión tanto para los hombres como para las mujeres, ya que les lleva a olvidar una parte de su propia alma. Damon (1988: 447) asegura que para Blake la dominación de la mujer es una de las fuerzas más corruptoras de la sociedad. Quizá debamos entender los sexos blakeanos como metáforas, como personajes arquetípicos que representan más las cualidades asociadas a ellos desde la sociedad que características intrínsecas a sus diferencias. Ahora que cada cuál decida si se cuenta entre los defensores del patriarcado o entre sus críticos.

## V

Paglia empieza el capítulo que le dedica a Blake en *Sexual personae* (1991: 270) afirmando que es el Sade británico y, aunque es indudable que existen algunos paralelismos entre ellos, también lo es que entre ambos hay un abismo insalvable. Comparten la visión de que la sociedad es el origen de las represiones sexuales y de los consecuen-

tes conflictos que generan en los individuos que no se adecuan a la normalidad. Prefiguran el conflicto entre consciente e inconsciente, entre Logos y Eros que desarrollará Freud un siglo más tarde. Comparten también una actitud transgresora en la que el sensualismo actúa como fulcro para lograr la subversión de las leyes y el orden social, así como un discurso herético y blasfemo en el que Dios es un tirano y la religión su mecanismo de opresión. Pero el materialismo racionalista de Sade resultaría infernal a ojos de Blake, una víctima más –o peor aún, un cómplice– del mecanicismo urizénico de Newton y Locke. Tampoco tiene cabida en su lógica de la exuberancia y la generosidad el egoísmo radical y solipsista del marqués. Parece difícil encontrar dos pensamientos más opuestos que la ética de la crueldad de Sade y el anarquismo místico de Blake.

Sin embargo, otro punto en el que coinciden es en el temor que ambos muestran ante la naturaleza. Si para el marqués es un monstruo cruel que se ríe de las desgracias de la humanidad y las patrocina, para Blake es el infierno. Así lo anota en los márgenes de *La sabiduría de los ángeles sobre el divino amor y la divina providencia* de Swedenborg, donde descarta la idea de que el hombre nace primero en el grado natural para, a través del conocimiento que proporcionan las ciencias, alcanzar los grados espiritual y celestial. El argumento le parece absurdo porque las ciencias aportan datos sobre el mundo material, pero no conocimiento, puesto que esos datos se adquieren a través de los sentidos y la razón. Recordemos que Blake apoya el pensamiento de Berkeley y considera que la imagen mental que nos formamos a partir de las percepciones sensoriales no es real. Lo real se percibe a través de la imaginación, que permite ver las cosas como son de verdad: infinitas. La naturaleza es una ilusión finita construida con medios finitos. Reducir al hombre a su existencia física es hacerle descender «a la mera naturaleza o el infierno» (*descends out of it into meer [sic] Nature or Hell*) (Erdman 1988: 605).

Pero cuando Paglia habla del terror de Blake hacia la Naturaleza no está pensando en esos términos. Para ella la naturaleza es la Gran Madre y todo el sistema blakeano se levanta sobre el enfrentamiento básico entre humanidad y naturaleza, es decir, entre lo masculino y lo femenino. Considera, por tanto, que los esfuerzos del poeta por librarse de las trabas sociales le arrojan a las fuerzas primordiales

femeninas de las que también pretende librarse. Pone como ejemplo del conflicto entre los sexos el poema *El viajero mental* (*ibíd.*: 483-486). En él tenemos el relato de un bebé que nace en una tierra de hombres y mujeres en la que ocurren cosas terribles. Como se trata de un niño, se lo entregan a una vieja (*a Woman Old*) que lo clava a una roca, le arranca el corazón, le coloca una corona de espinas de hierro y le tortura, guardando «sus chillidos en copas doradas» (*Catches his Shrieks in Cups of Gold*) hasta que se convierte en un joven sangrante y ella una virgen radiante (*Till he becomes a bleeding youth / And she becomes a Virgin bright*).

En efecto, parece que la emasculación a manos de una mujer es una interpretación bastante obvia. Las copas doradas en las que se recogen los lamentos del niño son un símbolo clásico de la vagina y la feminidad. Al ser ambos jóvenes se despierta el interés sexual del muchacho y ella «se convierte en el lugar de su morada» (*And she becomes his dwelling place*). Entonces ella desaparece y él envejece, y deambula alimentando a los pobres y a los mendigos, hasta que nace una niña del fuego del hogar (*Till from the fire on the hearth / A little Female Babe does Spring*). Andan por el desierto sin nada que comer ni beber y él continúa envejeciendo. Hasta que empieza a alimentarse de «la miel de sus labios infantiles» y del «pan y el vino de su dulce sonrisa» (*The honey of her Infant lips / The bread & wine of her sweet smile*) y entonces rejuvenece. El ciclo se ha invertido. Él vuelve a convertirse en un bebé y ella en una vieja, con lo que la historia vuelve a empezar.

La lectura que hace Paglia es la de un hombre –todos los hombres– martirizado por la fuerza de una mujer –todas las mujeres– mientras, al mismo tiempo, se siente atraído por ella. Propone que se trata de un drama sexual, de un juego sadomasoquista en el que los personajes cambian de papel de forma periódica. El personaje femenino interpretaría el papel de la naturaleza y el hombre el de la humanidad, la cultura, con lo cual el deseo provocado por aquella en este sería una vuelta de lo reprimido. Podríamos hacer una interpretación complementaria, en la que la tortura ejercida sobre recién nacido es el proceso de adaptación social. El hecho de que le arranque el corazón es significativo, en tanto que simboliza la eliminación de los sentimientos, de la energía, a favor de la razón. En ese sentido, la vie-

ja representaría la cultura, y no la naturaleza, al menos al principio del poema. Esto no desmonta la hipótesis de Paglia del despertar sexual como vuelta a la naturaleza, pero sí matiza la identificación de esta con la mujer que, por otra parte, es uno de los grandes mitos del feminismo que han desmantelado desde dentro del mismo. En la segunda parte del poema leemos: «y por el desierto salvaje los dos / vagan aterrados y consternados» (*And on the desert [sic] wild they both / Wander in terror & dismay*). Cuando él comienza a comer y beber de ella, ella huye como un venado (*Like the wild Stag she flees away*) y él la persigue. Esto apoya también la hipótesis de que ella, al alcanzar la pubertad, encarna la cultura. Si fuera siempre la naturaleza o lo reprimido, entonces no huiría de su amante. En esta mascarada simbólica, la energía y la razón, los instintos y las normas, lo propio y lo ajeno luchan de forma constante por imponerse el uno al otro, arrebatándose el control una y otra vez.

El caso de *La vitrina de cristal* es diferente. Hay pocas dudas en la interpretación de un poema que empieza:

La doncella me atrapó en la selva<sup>15</sup>  
donde danzaba con alegría.  
Me metió en su vitrina  
y me encerró con una llave dorada.

[*The Maiden caught me in the Wild / Where I was dancing merrily / She put me into her Cabinet / And Lockd me up with a Golden Key.*]  
(Erdman 1988: 488)

Es fácil leer esa reclusión como el sometimiento de la voluntad y la libertad masculinas bajo el poder femenino de la doncella. Es, una vez más, una parábola del despertar sexual, identificado aquí en esa jaula dorada tan socorrida. La vitrina está hecha de oro, perlas y cristal brillante (*This Cabinet is formd of Gold / An Pearl & Crystal shining bright*) y a través de ella se ve otro Londres y otro Támesis, es decir, otro mundo. El encierro en ese mueble acristalado simboliza el coito; y el propio mueble, la vagina. El sexo transforma la perspectiva

---

<sup>15</sup> Traduzco «*the wild*» por «la selva», aunque esta ha de entenderse más como un estado o hábitat natural que como selva en sentido estricto. Es un territorio salvaje, sin civilizar. En este caso representa la infancia.

de la voz poética, le hace pasar de la inocencia a la experiencia con el mismo dramatismo que Oothoon en las *Visiones de las hijas de Albión*. En su reclusión el narrador ve a otra joven triple –que Paglia identifica con Hécate– que le inflama, a la que besa y quien le devuelve el beso por triplicado. Al no poder captar su forma más íntima y al romperse la vitrina a causa de su ardor, llora como un bebé. El poema termina:

Un bebé que lloraba en la selva  
y una mujer que lloraba y pálida se reclinó.  
Y de nuevo en el aire exterior  
llené de lamentos el viento que pasaba.

[*A weeping Babe upon the wild / And weeping woman pale reclind /  
And in the outward Air again / I filld with woes the passing Wind.*]  
(*ibíd.*: 489)

Paglia interpreta ese final trágico como una identificación entre la amada y la madre. Al ver el lugar de donde viene, el hombre se asusta y su deseo desaparece; al reconocer la naturaleza y la imposibilidad de entenderla, se retira hacia la cultura. Sin embargo, parece más lógico pensar que la pérdida de la inocencia provoca una búsqueda de sentido a través de la sexualidad. Al no encontrarla, al descubrir que la experiencia y la vida adulta están llenas de decepciones –a causa de la finitud de la existencia material–, aparece el desasosiego final de la voz poética y de su compañera. La humanidad adulta no puede escapar del conflicto entre el deseo y la razón, y el dominio de cualquiera de los dos engendra sufrimiento. Ese descubrimiento provoca la tragedia.

La vitrina, entonces, no simbolizaría tanto el sexo femenino y la naturaleza, como propone Paglia, cuanto la sexualidad en sí como rito de paso. Si leemos el poema sin atender al resto de la obra de Blake, la interpretación sexista de Paglia no es solo sensata, sino evidente. A la luz del dualismo agónico de la oposición de contrarios, y si tenemos en cuenta las *Visiones* o incluso junto al *Libro de Thel*, el sexismo ya no es tan obvio. Puede que esté ahí, pero también puede que no. Recordemos el prólogo de *Para los sexos, las puertas del paraíso*: «El perdón mutuo de cada vicio, esas son las puertas del paraíso»

*(Mutual Forgiveness of each Vice / Such are the Gates of Paradise)*  
(Erdman 1988: 259).



## 5. ARENA EN LOS OJOS

### I

Una nueva coincidencia entre Blake y Sade es que, cada uno por su parte y de formas muy distintas, precipitan el final de la Ilustración. El marqués porque lleva su pensamiento racional y materialista hasta el paroxismo, convirtiendo el proyecto de las luces en una parodia. Es la culminación ridícula de sí mismo. El visionario porque prevé las miserias y las lógicas del egoísmo propias del capitalismo y levanta contra el nuevo Estado y la nueva ciencia un programa poético fundado en el sensualismo libertario. Ambos dibujan una realidad plagada de conflictos, una naturaleza infernal y una sociedad cuya moralidad encadena a los seres humanos y los reduce a sombras de lo que podrían ser. El sexo tiene, por el contrario, una función transgresora y liberadora. Con sus pasiones, su energía y sus emanaciones, preparan el camino para Freud y su teoría de las pulsiones, pero también para Nietzsche y Marx. Los tres forman un tridente cuyos pensamientos se engloban en las conocidas como filosofías de la sospecha. Anticipan el advenimiento del inconsciente y las que considero las sensibilidades definitorias de la modernidad: el romanticismo y las vanguardias.

La división entre clásico y romántico es grosera y errónea, como lo es la nietzscheana entre apolíneo y dionisíaco, pero a pesar de ello es útil para marcar dos líneas de aproximación a la realidad y a las artes. En general se relaciona lo clásico con el orden y lo romántico con el desorden, y se imagina al segundo como una reacción contra el primero. Esa suposición tiene cierto sentido, al menos desde un punto de vista histórico. Lo que llamamos Romanticismo sucede al racionalismo mecanicista del Siglo de las Luces. Blake sucede a Sade.

Praz señala que el término «*romantic*» aparece en lengua inglesa a mediados del xvii, empleado para referirse a un estilo que recuerda a los viejos romances, esto es, a las «características de las novelas caballerescas y pastoriles» (1999: 49) y que se asocia a la fantasía y a la falsedad. Esta designación está preñada de connotaciones peyorativas, en tanto que desde la nueva perspectiva racionalista, lo fantás-

tico se considera infantil y vulgar, falto de sensatez. En una palabra, delirante. En el siglo siguiente la perspectiva varía poco a poco y, aunque mantiene esa vinculación anterior con lo irracional, cada vez más se entiende como algo que estimula y agrada a la imaginación; pierde de forma gradual el carácter despectivo y su uso se amplía de la literatura a la pintura. El paisaje romántico destaca por lo salvaje y por la melancolía que desprende. Entre los franceses se emplea, en un principio, para señalar lo pintoresco, pero pronto adquiere el significado inglés y se adapta como «*romantique*». Es Rousseau quien lo utilizaba para designar aquello que escapa a las categorías fijas, aquello que permanece mitad oculto y mitad misterio y, por tanto, provoca en el lector o el espectador una emoción indefinida. Lo romántico se desplaza del objeto al sujeto, ya no es una cualidad objetiva sino una reacción personal. Es el *je ne sais quoi*, el no sé qué. El objetivo del artista romántico es provocar en el receptor de su obra una emoción exacerbada, sea la que sea, trasladar la obra desde el mundo exterior al interior para generar una respuesta emocional llevada al paroxismo, para que se olvide de las normas sociales y del pudor. En última instancia, lo romántico evoca más que dice. Es lo inefable. En los casos más extremos equivale a lo que sus primeros críticos acusaban: lo místico y la magia.

Hemos de pensar un momento en la tradición estética para entender la verdadera ruptura que significa lo romántico respecto a ella en tanto que apelación a la subjetividad. Tatarkiewicz llama Gran Teoría a la concepción de la belleza establecida en la Grecia antigua y que «afirmaba que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones» (1988: 157). A partir de la armonía de los sonidos obtenida por cuerdas cuyas longitudes mantienen la relación de los números simples –es decir, uno a dos corresponde a la octava, tres a cuatro a la cuarta, dos a tres a la quinta–, los pitagóricos deducen que la belleza procede de la proporción. A la armonía en lo auditivo corresponde la simetría en lo visual, y estos dos principios son los que rigen la idea de lo bello desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, aunque no sin variaciones ni, incluso, alguna crítica. La teoría pitagórica, sin embargo, no es más que un esbozo primitivo de la Gran Teoría, que se desarrolla desde todos los discurs-

sos teóricos. En *Fedro*, Platón propone que «lo divino es bello, sabio, bueno y otras cosas por el estilo» (1988b: 347). La belleza platónica, por tanto, está vinculada con el bien y la verdad de la divinidad. Esta división corresponde a la aristotélica entre teoría, acción y creatividad, que dará lugar a las tres críticas kantianas –de la razón pura, de la razón práctica y del juicio– correspondientes a las tres grandes disciplinas filosóficas: lógica, ética y estética.

La belleza forma parte de la reflexión filosófica desde el principio. Ahora bien, la belleza griega tiene un sentido mucho más amplio del que asociamos nosotros a ese término. Por lo que se deduce de la afirmación platónica, existe un continuo entre lo bello, lo bueno y lo verdadero, es decir, que «bello» no es solo aplicable a los objetos percibidos, sino que también son bellas las conductas o las leyes. Del mismo modo que la proporción entre las partes del cuerpo equivale a su belleza, las partes del alma la harán bella o no. Los griegos creen haber descubierto las proporciones perfectas y su concepción de la belleza depende de ellas. De hecho, piensan que la belleza es una cualidad objetiva, que no depende del observador. A la teoría cosmética que afirma que la belleza se encuentra en la naturaleza –el cosmos– se opone la platónica, que piensa que la belleza solo se encuentra en el mundo de las ideas, y que las cosas bellas del mundo material solo son una sombra que participa de esa belleza. De ahí se entiende el desprecio que siente hacia los artistas, puesto que sus obras solo son una copia de una copia de una copia –el arte copia el mundo que copia las ideas–.

Pero a pesar de las diferencias metafísicas entre ambas concepciones, comparten esa visión objetivista de la belleza que se mantendrá durante más de dos milenios. Ahora bien, durante la Edad Media se defiende que aunque es cierto que la belleza se encuentra en la proporción, esta sola no es suficiente. Se necesita un alma que las haga brillar. El mundo es hermoso porque es obra de Dios. El primero en hacer esa crítica a la teoría clásica es Plotino, y su influencia hasta el siglo XVI es fundamental. Esto no significa que la Gran Teoría desaparezca, sino que se amplía y se matiza. Al *kalós* de los griegos le sucede el *pulchrum* romano, y luego el *bellum* –que procede de *bonum*, bueno– y los medievales *decus*, *elegantia* o *suavitas*, entre otros.

Es durante el Renacimiento cuando se establece la idea de lo clásico y se recuperan sus valores. Lo clásico alude en especial a las épocas de Pericles y de Augusto, pero, por etimología, también a aquello que es de la clase social más alta (*classicus*). Es decir, aquello que es excelente y susceptible de ser imitado. En ese sentido, la belleza se entiende como proporcional, armónica, natural y objetiva, como algo que se experimenta pero no se inventa. En el arte humano, se basa en la escala humana y depende de la regularidad de su forma y de su disposición. Es también en este momento cuando los artistas empiezan a separarse del resto de los artesanos y a liberarse de las normas estrictas que les impone el sacerdocio que financia su trabajo. Desde Grecia el artista ha sido despreciado como un simple trabajador manual cuyas obras, eso sí, son admirables. En el siglo XVI se equipara al fin con el poeta, a quien siempre se ha considerado un intelectual. Lo que antes era un gremio entre otros se convierte en taller donde los alumnos aprenden las técnicas de trabajo pero, sobre todo, adquieren los conocimientos teóricos que les permiten desarrollar su talento. El artista consigue la libertad necesaria para producir obras sin encargo y para elegir los trabajos que más le interesan. Esta primera autonomía supone el inicio del paso hacia el Arte, en mayúsculas e independiente, como lo entendemos hoy día. Hasta ese momento, el lugar del objeto artístico es el templo y su función es ideológica. La pintura y la escultura están sometidas al espacio arquitectónico. El Renacimiento supone la liberación parcial de la obra respecto a su soporte, pero también respecto al tema. Aparecen el primitivo mercado del arte, la escultura independiente y la pintura de caballete y, con todo ello, los primeros coleccionistas.

Pero esta incipiente liberación no significa que se olvide la Gran Teoría. La belleza sigue estando en la proporción y el equilibrio, por eso es tan importante para los artistas renacentistas el conocimiento de la naturaleza, donde se encuentran dichas características. Leonardo Da Vinci es un ejemplo claro del entrelazamiento entre ciencia y arte en esta época. Fundamenta la práctica pictórica en el elemento racional que permite su organización, y asegura que la pintura es una forma de conocimiento de primer orden, incluso por encima de la poesía. Esta depende de la audición, mientras que la pintura es un arte visual. Según el orden tradicional, la vista es el sentido más no-

ble, lo que coloca a la pintura un grado por encima de la literatura. Francisco de Holanda defiende que poesía y pintura son ciencias hermanas y que ninguna de las dos es perfecta por separado. Tanto el pintor como el escritor son capaces de pintar una escena, cada cual con sus herramientas. Sin embargo, la narración necesita una sucesión temporal para hacerlo, mientras que la pintura permite observarla de forma simultánea. Sea como sea, la tarea del artista es imitar la naturaleza, y la belleza sigue siendo el principio clave de su obra. No obstante, esta belleza se ha desprendido en gran medida –salvo entre los neoplatónicos– de los valores metafísicos o morales que se le asocian en la Antigüedad. Se ha convertido en un concepto estético puro, más próximo a la tradición de sofistas y estoicos, aunque objetivo y universal.

La liberación del arte respecto a sus funciones ideológicas y sus lugares tradicionales no tendría sentido de no venir acompañada de otras transformaciones de tipo social que permiten la aparición de un mercado en el que vender las obras, y que aseguran la supervivencia de los artistas. Se trata de la aparición de la noción de gusto y, sobre todo, del individuo de gusto, primero en las cortes italianas renacentistas y después en la Francia del XVIII. Durante la Edad Media, la individualidad se disuelve bajo la capa del cristianismo y de la raza, que lleva a muchos italianos –entre los que se encuentra Dante, que identifica la patria con la lengua italiana y su cultura– a reclamar una nación unida que resuelva la inestabilidad política que sufre la península en los siglos XIV y XV: por debajo de Dios, lo demás. Pero el Renacimiento italiano supone la aparición del Estado moderno, exento de las trabas que supondrá la monarquía absoluta para el resto de Europa. Tanto en sus repúblicas como en sus tiranías, es donde se desarrolla la individualidad como la entendemos hoy. Ya al finales del siglo XIII, según indica Burckhardt, Italia está «pletórica de personalidades» (1996: 106). El culto a la personalidad de los tiranos empuja a sus acólitos de mayor rango, sean funcionarios o poetas, a distinguirse del resto de ciudadanos. La diferencia pasa de ser un defecto a una virtud, se invierte el anatema de la individualidad y se olvida la modestia que rige los siglos anteriores. Se reconoce la existencia objetiva del Estado y, frente a él, la subjetiva de sus súbditos. La *persona* surge como reacción ante la indefensión propia de la ti-

ranía, pero también ante los cambios de poder, bruscos y dramáticos, de la república. La inseguridad en la vida pública favorece la vida privada.

Al llegar el siglo xv Italia es un mundo diferente, escindido de un continente que mantiene en gran medida los modos medievales. Aquí aparece la noción del *uomo universale*, el hombre universal que está formado en todas las materias humanas. Se trata del sujeto cultivado que sabe de todo y es capaz de todo, y cuya personalidad se ejercita para admiración de sus congéneres. Domina las lenguas clásicas y las ciencias modernas, la historia y la diplomacia. Es gente como el genovés Leon Battista Alberti, gimnasta destacado, músico autodidacto, maestro en derecho romano y eclesiástico, sacerdote, arquitecto, traductor, poeta, criptógrafo... incluso dicen que tiene los dones de la clarividencia y la paragnosia. Siendo sacerdote declara su antiplatonismo al afirmar que no hay nada en la naturaleza que la pintura no lo haga más bello. Claro, que también es pintor. Alberti es uno de los humanistas más destacados del Renacimiento, pero hay otros muchos como él; solo es una muestra de la tendencia general, la aspiración a alcanzar el conocimiento universal. Leonardo Da Vinci parece muy cerca de haberlo logrado.

Esta nueva cultura del individuo es en esencia espectacular, exhibicionista. Su principio rector es la gloria, y esta solo se alcanza a través de la mirada de los otros, de su reconocimiento. Este es uno de los valores de la antigua Roma que renacen en la Italia posmedieval. Políticos, humanistas y poetas aspiran a lograr la inmortalidad de su nombre. Estos últimos, además, se saben guardianes de la de los demás. Es evidente que este giro favorece los espíritus vanidosos, pero también lo es que ninguna otra parte de Europa conoce aún el culto al individuo que ya se vive en las tierras italianas. Si antes las ciudades guardaban reliquias y, como mucho, las habitaciones de algunos santos como objetos que atraen a los peregrinos, ahora son las casas natales y las tumbas de poetas y artistas las que ven desfilar ante ellas multitudes de curiosos y adoradores. La catedral de Florencia, ya en el siglo xiv, guarda los restos de Dante, Petrarca –cuya fama en vida traspasa fronteras– y Boccaccio. También se recupera la memoria de los habitantes que fueron célebres en la Antigüedad, como Virgilio en Nápoles u Ovidio en Parma. Alcanzar la gloria, como hicieron

ellos, es el objetivo último de quien no sea un don nadie; lograr reunir en su persona las características, los acontecimientos o las obras que le valgan una notoriedad que perdura más allá de su propio tiempo histórico.

## II

El lugar en el que se desarrolla este nuevo tipo de personalidad que enfatiza su singularidad es la corte, y sus condiciones de posibilidad se dan primero en Italia. Entre ellas se encuentra el declive de la caballería y la concentración de la nobleza en las ciudades como consecuencia del hundimiento de las estructuras medievales a favor del poder absoluto del Estado, pero también el interés creciente por la cultura clásica, las artes y las ciencias, propiciado todo ello por un aumento de la riqueza. La corte se convierte, entonces, en el corazón social del territorio, en un microcosmos con lógicas propias y reglas precisas.

*El cortesano* de Baltasar de Castiglione es al mismo tiempo una descripción y una prescripción de ese ambiente, en tanto que describe sus características principales y prescribe cómo habría de ser. El texto –redactado entre 1514 y 1518, mientras Castiglione viaja entre Roma y Mantua como diplomático, y publicado en 1528– pretende reformar dicha sociedad. Tiene características semifabulosas y utópicas, sus personajes son ideales y su propósito es moralizante y político. Cuenta con que, a través de sus enseñanzas, las relaciones entre cortes serán más fáciles y provechosas para todos. Los cuatro libros que componen su conjunto se dedican a las virtudes, al comportamiento y la conversación, a la dama y al amor. Este último no es sino una vulgarización de las doctrinas platónicas que se encuentran en *El banquete* y el *Fedro*.

La idea principal de *El cortesano* es que la nobleza de sangre no es razón suficiente para ser distinguido, sino que el gusto se adquiere mediante la educación y el refinamiento. Las virtudes han de ejercerse, no se heredan. Se trata de un manual de comportamiento del yo ante los demás. No se trata de crear embusteros, sino actores sociales que sepan moverse con facilidad en su entorno, que puedan leer a

sus congéneres y responder ante ellos como se espera. Porque el gusto y la distinción se ejercen en sociedad y no todas las sociedades responden igual ante los mismos estímulos. Es en este momento cuando aparecen los primeros diplomáticos –y Castiglione ejerce como tal– a quienes se exige tener unos modales universales que les permitan ser agradables al trato y relacionarse con corrección en cualquier corte, en el lugar que sea. La plasticidad es la mejor de las cualidades de un buen cortesano y de una buena dama, cuyo refinamiento y saber hacer darán una imagen elevada de una corte ante los ojos de otras.

Las cortes son centros de concentración de poder político y económico, pobladas por aristócratas pero también por humanistas, artistas y poetas, que buscan en ellas el capital que financie sus obras, en las que la propia corte encuentra una forma de expresión y de publicidad. El Renacimiento italiano descubre en la cultura su mejor vía de expansión: la gloria de sus artistas es la propia de la corte. El punto fundamental del texto de Castiglione es que define al cortesano, al sujeto de gusto, como un ser civilizado que no depende en exclusiva de sus orígenes familiares, sino que se hace civilizado a través del gusto. Su cortesano ya es burgués. El gusto no es tanto una cuestión de elecciones de tipo estético o moral cuanto, como señala Bourdieu, un conjunto de prácticas sociales que afectan y condicionan el cuerpo, el lenguaje y los bienes simbólicos. La conversación adecuada, los juegos y bailes, los modales en la mesa, el vestir a la moda, las visitas, el dominio de todo ello resulta esencial para cualquiera que quiera ser alguien en sociedad. Para el cortesano, el gusto es condición de su reconocimiento en la corte, de su fama y su gloria.

Las cortes papales de los siglos xv y xvi son las que más se parecen al modelo que propone Castiglione. En ellas todo es fasto y esplendor, y el trato es todo lo libre que cabría imaginar. Sin embargo, será en Francia donde se dará forma a las cortes modernas y donde la vida cortesana alcanzará nuevas cumbres de exquisitez y mundanidad en los siglos xvii y xviii. Esto aun cuando Francisco I ya funda la corte francesa en el siglo xvi y reúne en ella toda clase de distracciones y entretenimientos, pero también de relaciones de poder e intrigas. Llama la atención el papel que representan las damas en este juego. Recordemos que a ellas les dedica Castiglione una cuarta parte de su



libro, y gran parte del comportamiento y la creciente delicadeza del gusto de los cortesanos se debe a su presencia. Para lograr sus atenciones y sus favores cada uno de los aspirantes se esfuerza en destacar su individualidad. Distinguirse, ser notado, llamar la atención, imponerse sobre los demás sin miramientos pero con sutileza, acentuar la unicidad propia, todos estos son rasgos que forman el gusto cortesano, que en Francia se encarnan en el hombre de gusto, *l'homme de goût*.

Decía antes que el cortesano que prescribe Castiglione ya es burgués, o como mínimo preburgués, y esto es por dos razones importantes. La primera es que su afán de distinción prefigura el rasgo principal del individuo moderno que se desarrolla dentro de las sociedades burguesas. El segundo, mucho más material, es que su riqueza es, en muchas ocasiones, de un tipo diferente al medieval. Si durante la Edad Media la riqueza proviene sobre todo de la tierra, a partir de los siglos XIII y XIV la situación varía y algunos patrimonios se desvinculan de las ataduras feudales. La exploración y el comercio con Oriente, la explotación de minas y, después de 1492, el saqueo de América generan grandes fortunas. Tan grandes que antes eran inconcebibles. Quienes se dedican a la logística en la era de los exploradores se aseguran unos beneficios de escándalo, como quienes financian los propios viajes o las guerras por los nuevos territorios. La consecuencia es que se generan unos capitales inmensos que no tienen ninguna dependencia de la propiedad ni los frutos de la tierra. En el siglo XVII las grandes fortunas inglesas y francesas son en su mayoría de origen financiero. El declive de la aristocracia y el auge de estas nuevas fortunas favorece los matrimonios entre familias viejas que aportan el buen nombre y las nuevas que aportan, a través de la dote, el capital. Es lo que veíamos en el matrimonio de Sade. Sombart (1979: 15) recoge las dotes que sellan los matrimonios de la familia de un hidalgo campesino francés durante tres siglos. Las cantidades pasan de trescientos florines en 1433 a ciento cincuenta mil libras en 1765.

Cuando no pueden establecerse relaciones matrimoniales con la nobleza, estas familias burguesas compran títulos nobiliarios, tierras asociadas a algún condado o marquesado o reciben esas distinciones por sus méritos. Enrique VIII, por ejemplo, al ver que solo quedan veintinueve familias nobles tras la guerra de las Dos Rosas –que en-

frenta a las casas de los York y los Lancaster durante treinta años– y que esas familias están empobrecidas, decide desposeer a la Iglesia de sus tierras y entregárselas a ellas. Bajo el poder de la corona, la antigua aristocracia recupera su estatus perdido, y el rey otorga títulos –viejos o nuevos– a los burgueses ricos de su elección. En 1611 la adquisición de un título de baronet cuesta mil noventa y cinco libras, y asegura un lugar en la *gentry*, es decir, por encima de los caballeros antiguos y justo por debajo de la nobleza. En menos de cien años es posible pensar que la fortuna de un comerciante pueda conceder a sus hijos o sus nietos la condición de *gentlemen* sin que sea necesario nada más que su propio éxito. Es decir, que el dinero es capaz por sí solo de abrirse hueco entre las capas más altas de la sociedad, y esa parece ser la aspiración última de la burguesía.

Ahora bien, si un burgués desea que se le considere un igual ante la nobleza más antigua, el primer paso es abandonar su trabajo. Entre los ricos está bien visto gastar dinero, pero no ganarlo. Trabajar es de pobres y gentes sin distinción. Trabajar es de mal gusto. Pero la nueva burguesía no es como los antiguos terratenientes, que se disolvían entre la nobleza cuando entraban a formar parte de ella. En la Edad Media la aristocracia absorbe al rico recién llegado, lo asimila dentro de su red y no deja nada en él capaz de diferenciarlo del resto. Las riquezas inmensas que aporta la burguesía de los siglos XVII y XVIII la capacitan para ejercer como contrapunto, para aportar unas lógicas propias que transforman para siempre la estructura misma de la nobleza, que antes ejercía como fuerza aglutinadora de clase y ahora es el lugar en el que se desarrolla la individualidad, el *homme de goût* de espíritu elevado y carácter sublime que se perfilaba ya en la Italia renacentista.

### III

Hasta ahora he hecho referencia al gusto como característica modal, como estrategia de actuación de los sujetos distinguidos que expresan con sus buenas maneras la unicidad que los identifica y los separa del resto, pero esa no es su única acepción. La más evidente es la que alude al paladar, al sentido fisiológico localizado en la lengua y el más sensual de todos, salvo el tacto. Sobre este significado evidente

se construye la metáfora ilustrada del gusto como capacidad de discernimiento, como habilidad estética. Llama la atención que la reflexión filosófica sobre el juicio se funde en uno de los sentidos peor parados en cualquier marco epistemológico hasta la fecha. El gusto es sospechoso desde una perspectiva moral porque se asocia con el placer inmediato y urgente provocado por la necesidad obvia de comer, pero también se vincula con el placer obtenido al romper la barrera de la necesidad, al comer por comer de la glotonería y la gula. De este modo, el gusto apunta al deseo y, por tanto, a la sexualidad. Pero esos prejuicios, desde un punto de vista epistemológico, justifican su papel secundario en la escala de los sentidos, porque no aporta información intelectual, sus experiencias son imprecisas y dirige la mirada hacia el propio cuerpo. Resulta demasiado directo e inmediato para ser compartido. El gusto es demasiado subjetivo.

En ese punto preciso se encuentra la justificación que hace del gusto el término indicado para fundar la estética moderna. En tanto que sentido inferior, físico y primitivo, apela a la subjetividad, a la sensibilidad de cada cual. Apela a la experiencia. Sin embargo, como ocurría con el gusto modal de cortesanos y damas, el gusto ilustrado es un sentido social. Tiene el curioso poder de dirigir la mirada hacia dentro y hacia fuera al mismo tiempo. El gusto literal sirve como metáfora sobre la que levantar una reflexión estética filosófica que parte de la identidad histórica de cada sujeto y de la *aisthesis*, la sensibilidad entendida tanto como receptividad ante las obras del arte cuanto susceptibilidad de ser afectado por ellas. El uso metafórico del gusto habilita el aparataje de las teorías críticas o las ciencias de la opinión ante la experiencia estética. A diferencia del arte clásico cuyo goce se encuentra en unas características objetivas, la modernidad pone en juego las tensiones existentes entre el sujeto y el objeto, entre el espectador –y el artista, claro– y la obra. Este mecanismo de subjetivación crea la figura del experto, cuyas opiniones resultarán esenciales en los siglos por venir. Una vez más, como ocurría con las buenas maneras cortesanas, el buen gusto se demuestra mediante el refinamiento y la exquisitez de las opiniones.

La relación alimentaria de la metáfora del gusto ilustrado no se limita a esa llamada a las papilas gustativas, sino que se encuentra también en el lenguaje gastronómico que florece entre finales del siglo

xviii y principios del xix, y que transforma la gula en una «ciencia» respetable. En la transición del Antiguo Régimen a las sociedades burguesas, el hedonismo alimentario se consagra gracias a gente como Jean Anthelme Brillat-Savarin o Alexandre Grimod de la Reynèrie. Brillat-Savarin es abogado y autor de la célebre *Fisiología del gusto*, donde intenta compilar todo el conocimiento referente a la boca, sea este físico, químico, geográfico, histórico, político, económico... Publica esta obra en 1825, a los setenta años y después de haber sido desterrado de Francia durante los años más crudos de la Revolución. Se trata del primer texto enciclopédico dedicado al gusto, y es el fundamento de la gastronomía moderna. Grimod de la Reynèrie es también abogado y el primer crítico gastronómico conocido. También publica la primera revista gastronómica entre 1803 y 1812, llamada *Almanach des gourmands* (Almanaque de los gastrónomos), donde un grupo de amigos publica sus conclusiones tras ir a los distintos restaurantes de París a comer. Como resultado, entre los restaurantes de la ciudad se produce una competencia feroz. Al mismo tiempo, París se convierte en la meca de la alta cocina. A partir de este momento la cocina francesa se considera sinónimo de excelencia, se mitifica la figura del chef y Francia se instaaura como árbitro mundial del buen gusto.

Unas décadas antes, los filósofos ya reflexionan sobre el gusto como capacidad subjetiva de discernimiento estético. Voltaire, Montesquieu o Hume se han enfrentado al problema y Kant lo hará después. El siglo xviii trae consigo la ruptura definitiva de la Gran Teoría de la belleza. En 1757, Montesquieu publica el *Ensayo sobre el gusto*, donde apela a la su cualidad receptiva. Los placeres que gozamos como seres humanos se reducen a dos tipos: los del alma y los del espíritu. Los primeros se encuentran en la propia alma sin necesidad de que intervenga ningún agente externo –como la educación–. Su carácter es universal y pueden compartirse con cualquier otro ser racional. Los segundos, por el contrario, proceden de la interacción entre el cuerpo y el alma y tienen un carácter particular. Esta separación corresponde al gusto natural y el gusto adquirido, y solo de este último cabría decir que pueda rectificarse y mejorarse según los criterios particulares de cada época, según sus hábitos y sus prejuicios. Solo entonces podría hablarse de reglas del gusto, y nunca en su vertiente

natural compartida por todos. El gusto es una experiencia, un vínculo emocional e intelectual establecido entre el sujeto y el objeto; es la aplicación repentina de unas normas que nos son desconocidas.

El alma obtiene goce tanto del orden y la simetría que se encuentra en la naturaleza como en lo novedoso, el encanto o la variedad en las obras artísticas. La belleza clásica es placentera, pero no es la única. En cualquier caso, Montesquieu no reduce la experiencia estética al sensualismo, sino que otorga una importancia esencial a su componente racional, del mismo modo que la naturalidad de la que habla no es zafia o primitiva, sino que se trata de aquello común que se encuentra en todo ser humano. Al mismo tiempo que defiende el gusto natural, Montesquieu alaba el gusto complejo o refinado frente al simple o grosero. El alma obtiene gran placer al ser capaz de poner en relación sus aparentes contradicciones y, a través del intelecto o la imaginación, consigue añadir un valor que los «tragones vulgares» no pueden sospechar. Aquí entran en juego la educación y la sofisticación. Solo las gentes cultas pueden aportar nobleza a sus juicios, y estos serán casi inmediatos y basados en un gusto razonable no sujeto a las normas caprichosas de la moda.

En el ensayo de Montesquieu ya se encuentran algunos de los aspectos que se repetirán en otros muchos textos del siglo XVIII y que definirán el gusto ilustrado: su vínculo entre la razón y el sentimiento, la superioridad del juicio frente a la opinión, su inmediatez y delicadeza, el carácter íntimo de la experiencia estética; pero también la necesidad de separar dicha experiencia de lo bajo y de acentuar lo universal que hay en ella. La postura de Diderot va en la otra dirección, y en su entrada «Gustos» de la *Enciclopedia* concluye, basándose en la recepción dispar de una obra de teatro en Francia e Inglaterra, que no puede hacerse una teoría general del gusto, puesto que este varía según las tradiciones y los prejuicios particulares de cada nación. Hume, en su ensayo breve «Sobre la delicadeza del gusto y la pasión», se acerca más a la postura de Montesquieu y caracteriza esta última –la pasión– como exaltación o imprudencia ante la vida propia del ser humano, como la consecuencia de la espontaneidad y el abandono a los sentimientos. La delicadeza del gusto, por el contrario, es el buen sentido propio de un carácter frío y en calma, capaz de distinguir de forma racional y sin dejarse llevar por el sentimen-

lismo. Es, por tanto, la superación de la pasión, su corrección o refinamiento. Lo natural es que la pasión nos domine, y con ella la inmediatez, el capricho y el sentimiento. El gusto tiene la habilidad de curarnos, de alejarnos de lo vulgar y turbulento, y de dirigir nuestra sensibilidad hacia lo delicado y agradable. Su dimensión es racional, moral y espiritual, pero también colectiva. El gusto se funda en el intercambio de información cultural y los juicios compartidos por una comunidad unida por lazos de amistad. A diferencia de lo que ocurría en la sociedad cortesana, aquí los sujetos son libres de unirse o separarse del conjunto, pero también se espera de ellos que sean capaces de emitir juicios críticos razonados.

En «Sobre la simplicidad y el refinamiento en la escritura» distingue entre la simple naturaleza y la bella naturaleza que es del agrado del gusto delicado de las personas de buen gusto. Se trata de una naturaleza adornada sin caer en lo artificioso, capaz de no aburrir pero no dominada por la novedad o la afectación en las que han caído los públicos francés y británico. La obra artística ha de tener gracia e ingenio pero no ser graciosa ni ingeniosa. El buen gusto es sobrio y elegante. En 1757, algo más de quince años después de que aparezcan estos dos textos, Hume publica las *Cuatro disertaciones*, cuyo último ensayo es *La norma del gusto*. Aquí se agudiza la crítica a la noción de belleza, que no se encuentra en las cosas sino en la mirada. En la primera parte, Hume defiende la dimensión psicológica del juicio estético, lo que aproxima su posición a la de Diderot en tanto que no contempla la posibilidad de elaborar una definición objetiva de qué es bello y qué no lo es. La belleza se experimenta de forma subjetiva y, por tanto, variable.

Ese giro introspectivo es uno de los movimientos fundacionales de la construcción de la modernidad. La belleza ya está fuera, sino dentro. Ni siquiera es ya la belleza lo que se busca para satisfacer las necesidades del alma. No puede observarse el mundo ni las obras del arte esperando encontrar en ellas una calidad objetiva, sino que depende de cada cuál, de una mezcla de intuición y cultura, determinar qué es admirable y qué no lo es. El buen gusto y la distinción, por tanto, tienen un carácter doble. Se divide en una función exterior que permite al individuo distinguirse del resto y en una interior que le capacita para realizar juicios rápidos y elecciones de carácter estético. Antes

mencionaba el componente tripartito de la belleza platónica y cómo esa división llega hasta las críticas kantianas. La *Crítica del juicio*, publicada en 1790, culmina y cancela la reflexión ilustrada sobre el gusto, y abre el paso a la nueva sensibilidad romántica. Ahora sí, la Gran Teoría de la belleza se desmorona, pero no por los motivos que suelen barajarse. No lo hace porque el Romanticismo sea un movimiento cuya irracionalidad reaccione de forma violenta e imaginativa contra lo clásico, ni siquiera porque invoque a la individualidad como justificación única del placer de la experiencia estética. La verdadera fractura se encuentra en que posibilita, por primera vez, entrever el infinito.

Kant destapa el abismo a través de lo sublime. Si la belleza clásica recurre al orden y la proporción para resultar agradable, si transmite sensaciones de serenidad y está en proporción con la escala humana, lo sublime rebasa toda concepción formal, toda calma. Escapa a nuestra comprensión y, sin embargo, es capaz de provocar una experiencia estética. Frente a la contención se encuentra lo inasumible. A partir de este momento puede gozarse de aquello que amenaza, lo desproporcionado, lo inconcebible. Puede ser una tormenta eléctrica o la furia de un volcán en erupción, las olas que revientan contra un acantilado, el desierto o las paredes inacabables del Nanga Parbat. Lo que durante milenios se ha considerado impropio de admiración y, por tanto, de ser representado, ahora se impone como la justa superación de una concepción limitada de la estética.

La naturaleza como paisaje feroz devuelve al ser humano al lugar minúsculo e insignificante que le corresponde. En ella no hay placidez sino vértigo, pero la náusea que provoca no se limita al cuerpo, sino que llega hasta la razón. Amenaza con destruirnos, con reducirnos a nada, nos demuestra su grandeza y nos obliga a pensar en nuestras limitaciones. A través de la sensibilidad se produce en nosotros, observadores, un cambio, se desata un proceso mental que da a luz, entre el dolor y el placer, la idea de infinito. Sentimos dolor porque reconocemos el peligro en aquello que, de manera evidente, nos supera, que parece infinito y puede significar nuestro fin. El placer viene de la comprensión intelectual de la idea de infinito, ya sea a través de la figura de Dios, del universo o del alma inmortal. Experimentar lo sublime implica un cortocircuito, una suspensión temporal

del raciocinio y la asimilación racional de la propia pequeñez como opuesta a la inmensidad. Lo que comienza en los sentidos solo puede culminar en un proceso intelectual.

Pero para que la angustia no sea insuperable, para no sucumbir al peligro, entre el sujeto y el objeto ha de existir una distancia de seguridad. Cuando el terror te invade no tiene cabida el pensamiento, más allá de asegurar la propia supervivencia. Para Kant, la experiencia de lo sublime prepara la Razón para acometer la idea que le es propia y que rebasa cualquier límite, que supera cualquier otra pregunta que pueda plantearse: el infinito. En un giro irónico, la Razón kantiana y la Imaginación blakeana comparten su objeto. A través de ese movimiento conjunto del entendimiento y la sensibilidad, el ser humano es capaz de sentir su propia futilidad y, al mismo tiempo, el despertar moral que la hará plantearse su destino. Ética y estética aparecen a la vez.

A diferencia de lo que ocurre con la transgresión en Bataille, donde la conciencia se inserta en la infinitud, en la experiencia kantiana de lo sublime la conciencia no participa de ella, sino que la aprehende primero por la vía afectiva y después por la intelectual. No forma parte de ella, sino que la observa desde fuera y se reconcilia con su idea tras el trauma inicial. Si Bataille asume la inconsciencia, Kant enfatiza la conciencia. Creer que el Idealismo alemán –en especial Schlegel y Schiller– que parte de la reflexión kantiana sobre lo sublime prepara la mentalidad moderna para la comprensión de lo ilimitado entraña algunos problemas. El primero de ellos es que la historia del cristianismo en Europa es una lucha por transmitir esa misma noción, encarnada en la figura de Dios. La religión primitiva, o la espiritualidad si se prefiere, hace lo propio a través de la Ley y la transgresión. También Blake considera que todo es infinito, y que son las limitaciones del cuerpo las que nos impiden verlo en todo momento. Bien podría parecer que, de un modo u otro, la historia de occidente es un intento de conjurar la tensión entre los límites y lo que se entrevé tras ellos. Entre el ser y la nada. Ese vacilar entre el uno y la otra, el paso de la nada al ser y del ser a la nada, ambos casi siempre acompañados por las lágrimas, es lo que constituye el verdadero infinito, el devenir que está presente en los orígenes mismos de la Filosofía. Es su incertidumbre la que empuja a la razón a tratar de poner



orden en el universo. El terror ante el devenir propicia la aparición de la Filosofía, pero también predispone el desarrollo de un arte en el que la proporción y la armonía, es decir, los límites, son los únicos rasgos dignos de representarse. La Gran Teoría es la respuesta racional ante la amenaza imprevisible de la nada.

#### IV

Su colapso significa la formación, a partir del juicio kantiano, de un lugar en el que puede gozarse del dolor y del horror dentro de un ámbito estético. Se habilita lo feo, lo absurdo, lo malo o lo deforme. Hay que reconocer que tampoco esto es nuevo por completo. Por un lado, ya en su *Poética* relacionaba Aristóteles (1999: 174) el placer con el advenimiento del temor y la compasión en la tragedia ática. Por el otro, el propio cristianismo funda su teología y su culto en el espectáculo del Dios humillado y torturado dentro de la tradición romana del *ludibrium*. En la iconografía barroca las expresiones de dolor alcanzan cotas inigualables. Pero la función de dichas imágenes tiene un carácter pedagógico y espiritual: mostrar la fealdad de la existencia material sirve como contrapunto y refuerzo de la gracia divina y el alma inmortal. Al mismo tiempo que niega el cuerpo desde un punto de vista metafísico, enfatiza su dolor tanto en sus representaciones gráficas como en los martirologios. La diferencia ahora estriba en la sensibilidad romántica y en su llamada radical a la individualidad. Ya no se reconocen motivos universales, sino que la experiencia estética depende en exclusiva de la predisposición sentimental e intelectual de cada sujeto. Ese es el motivo que posibilita la superación de la belleza –clásica e impersonal– en dicha experiencia.

Tiene cierta gracia que, a pesar de ello, la belleza vuelva a ser un motivo central en el arte romántico. Pero no se trata, es obvio, de la misma belleza clásica idolatrada durante el Renacimiento, sino una belleza mancillada, medusea, cubierta por el verdor de la muerte. En 1824, Percy Bisshe Shelley escribe un poema inspirado por un cuadro que había visto en 1819 en el palacio de los Uffizi. La pintura –atribuida entonces a Leonardo y después a un pintor flamenco desconocido, que la habría realizado en torno a 1600– representa la cabeza cercenada de Medusa, con la mirada vuelta hacia el cielo, la bo-

ca entreabierta y las serpientes que le sirven de cabellos abren las bocas y se retuercen en su agonía. El impacto que ejerce sobre el poeta es indudable, que se debate entre la atracción y el terror. En la primera estrofa leemos:

Yace, mirando el cielo de media noche,  
Sobre la cumbre nubosa, supina;  
Abajo, las lejanas tierras se ven temblorosas;  
Su horror y su belleza son divinos.  
Sobre sus labios y párpados parece yacer  
Un atractivo como una sombra, del que irradian,  
Ferozes y espeluznantes, luchando por debajo,  
Las agonías y la angustia de la muerte.

*[It lieth, gazing on the midnight sky, / Upon the cloudy mountain-peak supine; / Below, far lands are seen tremblingly; / Its horror and its beauty are divine. / Upon its lips and eyelids seems to lie / Loveliness like a shadow, from which shine, / Fiery and lurid, struggling underneath, / The agonies of anguish and of death.]* (Shelley: 1914)

Pero nos advierte a continuación de que, «sin embargo, es menos el horror que la gracia lo que convierte en piedra el espíritu del que mira» (*Yet it is less the horror than the grace / wich turns the gazer's spirit into stone*). La muerte otorga al rostro un «tono melodioso» (*melodious hue*) que, en «la oscuridad y el brillo del dolor» (*the darkness and the glare of pain*) «humanizan y armonizan la tensión» (*humanize and harmonize the strain*). El poema sigue basculando entre los sentimientos positivos y negativos, extrayendo los primeros de los segundos. La voz lírica –que podemos identificar sin mucho riesgo con el propio Shelley– está dominada por «el tempestuoso atractivo del terror» (*'Tis the tempestuous loveliness of terror*).

Que mencione la petrificación es significativo. Aunque sus ojos se dirigen a otro lugar, fuera del plano, si algo caracteriza a Medusa más allá de su melena distintiva es su capacidad de convertir en piedra con la mirada. De esa habilidad hará uso Perseo tras decapitarla, hasta que entrega la cabeza a Atenea, quien la coloca en su escudo. Las Gorgonas, Medusa y sus dos hermanas, son divinidades ctónicas, monstruosas y preolímpicas. Como tales, para los griegos representan lo Otro radical. Comparten su alteridad, como señala Vernant, con Artemisa y con Dioniso. Artemisa, diosa cazadora y virgen eter-

na, ejerce como nodriza de los jóvenes y les ayuda a pasar de la infancia a la edad adulta. Suyos son los umbrales, los lugares en los que lo salvaje y la civilización se mezclan y se traspasan, aun a sabiendas de que las fronteras entre ambos existen con total nitidez. La caza tiene un papel básico en la educación de los muchachos, que la practican en grupo bajo una estricta disciplina bajo la mirada de la diosa. También ella es quien ayuda a las muchachas a aceptar su fecundidad, su feminidad adulta y su futura función maternal. De este modo, desde las umbrías que limitan con la ciudad, Artemisa facilita el tránsito de la indefinición infantil a las funciones adultas, es decir, el paso de la naturaleza a la cultura, de lo Otro a lo Mismo.

Podría decirse que la diosa nodriza y cazadora opera en un plano horizontal que incluye lo bárbaro y lo griego, y que su función no es otra que la domesticación de los individuos que posibilita la vida cívica. Ahora bien, Medusa, como Dioniso –de quien solo diré que trae el éxtasis– funciona en un plano vertical. Si Artemisa inserta a los individuos en la ciudad, lo hace porque trabaja siempre con material humano, por salvaje o primitivo que este pudiera ser. Medusa es lo Otro radical, entendido no como no griego, sino como no humano. El otro de Artemisa es extranjero, esclavo, mujer, niño; cualquiera que no sea un ciudadano adulto. Medusa encarna el horror que paraliza, que convierte en estatua a quien la mira. Desde tiempos arcaicos se la representa en los *gorgóneion*, en forma de máscara que mira de frente a quien la mira. Es un amuleto que aparece en los templos, en ánforas, y que aleja el mal con su presencia terrorífica. Su frontalidad es un desafío. El monstruo que nos mira de frente: esa es la especificidad de la Gorgona. En las imágenes que vemos en las vasijas o en los mosaicos, el resto de divinidades aparecen, por lo general, de perfil. Dioniso, Medusa y Calíope lo hacen de frente. Los dos primeros encarnan el eje vertical de lo sagrado; uno eleva al éxtasis y la otra hunde en el terror. Calíope, la musa, sopla la siringa o flauta de pan, lo que equivale, de algún modo, a imitar a la Gorgona. La boca llena de aire hincha la cara, la deforma, la aleja de la simetría y de la belleza para emparentarla con los monstruos y las bestias.

Medusa es una de los dos guardianes del Hades. Mientras Cerbero impide la salida de los muertos, ella impide la entrada a los vivos. Del mismo modo que las Grayas –con quienes también se encuentra Per-

seo en su búsqueda de su hermana Medusa- encarnan la unión de lo joven y lo viejo al haber nacido ya ancianas de cabellos grises, las Gorgonas combinan lo mortal y lo inmortal. Habitan el inframundo, su aspecto es monstruoso y animalesco, emparentado a las serpientes, pero también a los caballos -Pegaso nace del cuello de Medusa- y a los perros que, como Artemisa, recorren las ciudades sin pertenecer del todo a ellas. Pero no es solo su aspecto el que hace de ellas seres infernales, también emiten sonidos que recuerdan al crujir de dientes o al batir de las mandíbulas propios del guerrero poseído por la furia. El silbido de las flautas y los ruidos de la guerra remiten al delirio y la muerte, a la pérdida del lenguaje -quien toca no puede hablar, como tampoco quien está invadido por la fiebre homicida- y todo ello está en Medusa: es el frenesí, el peligro, la potencia de muerte. Mirarla a ella, que es lo Otro absoluto, significa fascinarse, convertirse en piedra, morir, convertirse en lo otro.

Shelley no hace la primera descripción de la belleza medusea romántica, pero sirve como compendio de sus motivos, por lo que podría decirse que representa su canon. La belleza ya no es un signo del orden natural -y moral-, sino una profecía doble: de su propia decadencia y del espanto. No se ven, igual que no se ven los ojos de la Gorgona, pero ambos están ya ahí, agazapados, esperando el momento para hacerse presentes. Por un lado, es la vida que huele a muerte, lo activo que podría ser inerte. Por el otro, es lo hermoso como «comienzo de lo terrible, ese grado que todavía soportamos», (...*denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen*) que escribirá Rilke (2000: 93), casi cien años después que Shelley, en sus *Elegías de Duino* y que nos recordará Trías. En ambos casos se trata de una percepción agradable en la que se percibe ya un peligro, quizá no inminente, pero sí seguro. El problema que surge en este instante es su comunicabilidad, cómo puede compartirse la vivencia de algo que es, en última instancia, inefable y que amenaza la vida.

Es llamativa esta encarnación en un cuerpo que es, en última instancia y a pesar de su inhumanidad, femenino. Medusa y sus dos hermanas, como las Grayas, las Moiras o las Erinias -aunque el número de las últimas es distinto según los autores- forma parte de una de esas tríadas femeninas sobrenaturales tan propias del pensamiento grie-

go. Pero lo que aquí me interesa es el atractivo que posee la fatalidad para la sensibilidad romántica. Si en el poema de Shelley el terror aparece causado por una criatura mítica en la que se mezclan rasgos humanos y animales, para Hoffmann lo hace con la confusión entre lo vivo y lo inanimado. En su relato *El hombre de la arena*, publicado en 1817, nos cuenta el resultado fatal del enamoramiento de su protagonista con la bella Olimpia.

Siendo unos niños, Natanael y sus hermanos ven poco a su padre, casi siempre a las horas de las comidas. Muchas noches, a las nueve en punto, su madre les dice que se acuesten, que viene el Hombre de la arena. Él oye pasos y quiere saber quién es, así que le pregunta a su madre. Ella le responde que ese personaje no existe, que es una expresión que emplea para describir el picor que se siente en los ojos cuando se tiene sueño, como les hubiera entrado arena. Pero el aya de su hermanita le dice que sí existe, y que va a buscar a los niños que no duermen para arrojarles arena en los ojos y saltárselos de las órbitas. Una vez fuera, los recoge, los guarda en un saco y se los lleva a sus hijos, quienes los devoran con sus picos curvos. Natanael es lo bastante mayor –tiene nueve o diez años– para saber que no es más que un cuento, pero aún así quiere saber quién va a su casa por las noches y les priva de la compañía de su padre. Una noche, dice que está muy cansado y se va a acostar antes de la hora, pero, en vez de meterse en la cama, se esconde en un armario que hay en el cuarto de su padre a esperar al Hombre de la arena. Cuando llega, entreabre la puerta y ve que es el abogado Coppelius, a quien los niños y su madre detestan. Oculto dentro del armario, ve cómo los dos hombres trabajan en una especie de horno que estaba oculto, con tenazas al rojo vivo y unas llamas que hacen que su padre se parezca a su repugnante compinche. Le parece ver unos rostros humanos con las cuencas vacías, y oye que Coppelius dice: «¡Ojos! ¡Ojos!» El niño grita de miedo, lo que le hace descubrir su escondrijo. Coppelius se le acerca enfadado, con algo que ha cogido de las llamas y le amenaza con sacarle los ojos. El padre se interpone, pero la impresión es tanta para el pequeño que pierde el conocimiento. Cuando despierta ya ha pasado todo, está en perfecto estado y el abogado ha abandonado la ciudad. Un año más tarde, Coppelius vuelve a la casa, y la madre se

lleva a los niños a la cama. Hay una explosión, el padre muere y el abogado desaparece.

Años después, mientras estudia en la universidad lejos de su casa, Natanael vive dos acontecimientos que le perturbarán. Por un lado, cree reconocer al viejo Coppelius en un vendedor de barómetros y lentes piamontés llamado Coppola. Por el otro, se enamora de Olimpia, la hija de su profesor Spalanzani. El primero le causa pesadillas y una gran inquietud; la segunda le aleja de su novia Clara, que le espera en su ciudad natal. En una carta a Lotario, el hermano de Clara, le describe a Olimpia, cuyas proporciones y belleza la hacen destacar ante el resto de mujeres. Lo sabe porque la ha entrevisto por una rendija de la cortina, sentada muy rígida, con la mirada fija y las manos cruzadas sobre la mesa. Su padre la tiene encerrada por algún motivo, y Natanael reconoce que «algo raro pasa con ella. Quizá sea tonta o algo así» (Hoffmann 2011: 28). El aspecto angelical de Olimpia contraste con el de Clara, que nunca ha destacado por su belleza. Al volver a la ciudad a pasar un tiempo en casa de su madre, se hace evidente que el carácter de los novios es dispar. Él se ha ido volcando hacia el misticismo y se ha vuelto sombrío, mientras que ella se mantiene serena y racional. Ello les lleva a discutir, llegando a provocar que Natanael insulte a Clara llamándola «autómata sin vida» y se bata en duelo contra Lotario. Sin embargo, los tres se reconcilian sin que los muchachos lleguen a empuñar las armas, justo antes de que el estudiante vuelva a la universidad.

Cuando llega allí descubre que su habitación ha ardido y sus compañeros han alquilado otra, a la que han llevado todas sus pertenencias. Su nueva residencia está justo enfrente de la del profesor. Desde allí, gracias a unos prismáticos que compra a Coppola –quien los llama ojos–, se pasa las horas observando a Olimpia, tan quieta y tan hermosa. Su enamoramiento hacia ella llega a ser una obsesión. Spalanzani da una fiesta en su casa para presentar a su hija, y Natanael consigue una invitación para no perdersela. Olimpia toca el piano y canta con precisión, aunque se la ve demasiado rígida. Su enamorado lo achaca a un corsé demasiado apretado. Cuando termina de tocar, él se le acerca para pedirle un baile. Es al único a quien se lo concede, y bailan toda la noche. Aunque no habla, el joven encuentra en ella una compañía espléndida y una mutua comprensión como no ha sentido

nunca. Al separarse, la besa en la boca y encuentra unos labios helados que le provocan un «íntimo terror» que lleva a su mente la «leyenda de la novia muerta». Al preguntarle si le ama, ella responde con un suspiro: «¡Ah...! ¡Ah...!» (*ibíd.*: 50).

Pasan los días y él acude a su casa a cortejarla. Spalanzani no pone impedimentos, pero Segismundo pregunta a Natanael cómo puede un joven discreto como él enamorarse de esa «marioneta, esa cara-de-cera» (*ibíd.*: 52). Natanael enfurece, y acusa a Segismundo de frío y prosaico, de ser incapaz de reconocer la gracia innata de su Olimpia. En lugar de gracia, él percibe rigor y falta de vida, pero no quiere discutir con su amigo y lo deja estar. En sus visitas, Olimpia sigue inmóvil y muda, las únicas palabras que dice son «buenas noches, amado mío», cuando se despiden. Natanael solo se reconoce a sí mismo cuando está con ella, y se olvida por completo de Clara. Una tarde, al subir por las escaleras, oye golpes y gritos y ve al profesor y a Coppola tirar cada uno de un extremo del cuerpo de Olimpia, inerte y sin ojos. El italiano resulta ser, como sospechaba al principio, el abogado Coppelius, que se hace con la muñeca y huye de la habitación riendo. Spalanzani recoge los ojos del suelo y se los lanza al joven. En ese momento, Natanael pierde la cordura. Se abalanza contra el profesor e intenta estrangularle. Grita: «¡Círculo de fuego!», y «Gira, muñequita de madera» (Hoffmann 2011: 58). Hacen falta varios hombres para reducirle y llevarle al manicomio.

Los dos artífices desaparecen. Coppelius había proporcionado los cristales de los ojos, y Spalanzani el mecanismo de la autómeta. Hacerla pasar por su hija y presentarla en sociedad es lo que le lleva a la expulsión de la universidad y, en consecuencia, de la ciudad. Un tiempo después, Natanael despierta en su propia cama, rodeado por su madre, Lotario y Clara, sin rastro de locura. Poco a poco se recupera y, al morir un tío suyo y heredar una finca próxima a la ciudad, deciden mudarse allí los cuatro. Esa misma mañana dan un paseo, y Clara convence a su prometido para que suban al campanario a ver las montañas por última vez. Arriba, ella le señala un arbusto que parece moverse. Él recuerda los prismáticos que lleva en el bolsillo y, al mirar a través de ellos, empieza a saltar y a gritar víctima una vez más de la locura. Agarra a Clara y la empuja por la barandilla. Lotario consigue atraparla antes de que caiga, pero no logra impedir que Na-

tanael salte al vacío mientras grita: «Ollos bunitos... ollos bunitos» (Hoffmann 2011: 66), como le dijo Coppelius –que observa la escena desde abajo– al ofrecerle los prismáticos.

Freud, en un ensayo de 1919, emplea este cuento de Hoffmann para analizar el concepto de lo siniestro. Pero antes de analizar el relato examina el propio término «*umheimlich*», y la especificidad que tiene en lengua alemana. «*Umheimlich*» es el antónimo de «*heimlich*», que incluye dos variaciones semánticas, si no contrarias, al menos distantes: «se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro.» El cruce entre ambas ramas de significado la encuentra Schelling: «*Umheimlich sería todo lo que debería haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado*» (Freud 1974: 2487; el énfasis es suyo). Lo siniestro, por tanto, es la negación de la familiaridad, pero no del secreto. Aun así, el sentido de lo íntimo permanece, sigue contenido en su contrario. Lo siniestro es terrorífico por conocido y extraño al mismo tiempo; es un sentimiento provocado al reconocer una distancia antes inadvertida, al observar una brecha entre aquello que se sabe y lo que se desconoce o, mejor aún, lo que debería desconocerse.

El análisis psicoanalítico lo identifica con el retorno del inconsciente, con la aparición en el terreno consciente de las pulsiones reprimidas. Es por esa razón por la que, al leer *El hombre de la arena*, interpreta el personaje que le da título como el núcleo temático del relato, a diferencia de Jentsch que lo identifica en la muñeca. Freud se apoya en su experiencia clínica para asegurar que el terror que siente Natanael ante la posibilidad de perder los ojos no es sino «un sustituto frecuente de la angustia de castración» (Freud 1974: 2491). Su experiencia traumática y la muerte de su padre, ambas durante la infancia, provocan en el protagonista del cuento una tensión de carácter sexual que se manifiesta cada vez que se aproxima al amor. Coppelius, el arenero, provoca la discusión que le separa de Clara, destruye a Olimpia y, por último, le empuja al suicidio cuando está a punto de casarse. Y su locura se presenta cuando le amenazan los ojos: al descubrir los trabajos nocturnos de su padre y el abogado, cuando el supuesto italiano le ofrece ojos que resultan ser gafas y catalejos, y cuando Spalanzani le arroja los ojos arrancados de la autómeta a la que ha dedicado veinte años de estudio.



Pero los motivos de lo siniestro no se limitan a las pulsiones libidinales. Quienes traen consigo el mal o la desgracia, el *doppelgänger*, la repetición de situaciones, la realización de los deseos ocultos o las imágenes de descuartizamiento que amenazan la integridad física, son otras de sus fuentes. Todos estos elementos se suman en el relato al que quizá sea el más importante de todos: la duda. Olimpia condensa el sentido del relato, y aun incluso los motivos de la corriente más oscura del Romanticismo y de la literatura –y el cine– de terror. Por un lado, es una autómatas; por el otro, es una mujer. Jentsch identifica en la incertidumbre intelectual la causa principal de lo siniestro y Freud, aunque en un principio desecha su interpretación, admite que la vida aparente de la muñeca resulta inquietante y que Hoffmann se sirve de ella para construir el ambiente de desazón de su relato. Cuando Spalanzani la presenta en sociedad y la hace pasar por su hija, logra engañar a todo el mundo, no solo a Natanael, que ya está prendado por ella.

Aun así, también todos advierten una rigidez que la hace extraña, que provoca cierta incomodidad entre quienes la rodean. Su modo de tocar el piano, el ritmo de sus pasos al bailar o incluso al caminar, sus rasgos faciales, todo en ella es demasiado regular, como si la moviera un mecanismo. Natanael es el único que parece incapaz de darse cuenta de su precisión. Pero sabemos por la carta que le dirige a Lotario que sabe que hay en Olimpia algo anormal, y que lo sabe desde el primer instante. Sin embargo, las horas en silencio y quietud son lo que le gusta de ella. Lo que le resulta irresistible es que, al contrario que Clara, a ella no parecen importarle sus divagaciones y le escucha sin interrumpirle, sin entretenerse con otra cosa, sin pestañear. La ama porque ve en ella un espejo de sí mismo, una figura que le complementa. Él habla y ella escucha.

A pesar de su amor loco y ciego, Natanael reconoce las señales: la frialdad cadavérica de su tacto, su serenidad paroxista, su mutismo solo roto al despedirse, siempre con el mismo «buenas noches, amado mío». Los momentos en los que toma conciencia del carácter de Olimpia siente fogonazos de pánico que racionaliza y obvia de inmediato. Pero están ahí. Duda. La autómatas representa ese terreno intermedio entre lo vivo y lo muerto, entre los seres y los objetos que constituye uno de los motivos principales de lo siniestro, y que pro-

voca en quienes se enfrentan a ella una sensación de inseguridad, de amenaza íntima. Porque al dudar de quien en apariencia es igual que nosotros, por analogía y casi sin esfuerzo, dudamos de nosotros mismos. La incerteza se contagia con facilidad extrema, y una vez abierta la brecha es imposible cerrarla.

## V

La tendencia de Natanael al delirio provoca dudas respecto a la veracidad de su relato, pero no respecto a su experiencia. Puede que los hechos no hayan ocurrido, pero él los ha vivido. Que la autómata toque el piano entra en el rango de lo posible. Es sabida la afición de Hoffmann hacia esos ingenios y es muy probable que su modelo fuera la pianista que los suizos Jaquet-Droz construyen entre 1768 y 1774, junto a un dibujante y un escritor. Esta ingeniosa figura toca de verdad el instrumento, sus dedos presionan las teclas y así produce el sonido. Cuando esta familia de relojeros expone por primera vez el conjunto provoca en los espectadores tanta admiración como espanto. Olimpia, por tanto, podría tocar el piano, pero que pueda cantar es más complicado. Edison no inventa el fonógrafo hasta 1876, aunque el impresor Édouard-Léon Scott de Martinville ya crea su fonógrafo en 1857. Cualquier otro método de producción de canto por parte de un autómata de la época es impensable. En consecuencia, Olimpia no podría emitir sonido. Que Natanael oiga su voz clara como una campana abre dos posibilidades: o bien se trata de un recurso del relato y, en efecto, canta, o bien su enamorado lo imagina. En el primer supuesto, se mantendría el armazón racional de la realidad, mientras que el segundo sería un indicativo más de la demencia del protagonista. Lo que es evidente, sea como sea, es que su encuentro con Olimpia supone la invasión de lo extraordinario en lo ordinario.

Dejemos de lado por un momento la interpretación sexual del relato y pensemos en esta alternativa: lo que lleva al suicidio a Natanael es la necesidad de conocimiento y la revelación de que este es imposible. Su primera crisis la provoca el interés por saber quién es el infame Hombre de la arena que le priva de la compañía de su padre. El descubrimiento del abogado y de su propio padre, inclinados sobre

el fuego –que da a su padre un aspecto demoníaco, tan parecido al de Coppelius como desconocido hasta ese momento por su hijo– y la aparición de rostros que parecen flotar por la escena, resultan demasiado para el niño. Saber quién es la figura misteriosa no resuelve sus dudas, sino que aporta unas nuevas e inesperadas: en qué están trabajando que necesita hacerse en secreto y, sobre todo, quién es realmente su padre. Estos misterios permanecen sin respuesta al morir su padre y desaparecer el abogado. La amenaza de este último de sacarle los ojos se habría cumplido, así, en un sentido simbólico.

Su reaparición como vendedor de barómetros y útiles ópticos causa una nueva dislocación mental en el Natanael universitario: sospecha que es el viejo Coppelius, pero no tiene forma de confirmarlo, y tanto sus amigos como su profesor niegan que se trate del mismo individuo. Spalanzani le asegura que es un óptico italiano al que conoce desde hace años. Después sabremos que miente. El distanciamiento entre Clara y su enamorado se produce por su falta de entendimiento: ella le encuentra aburrido y dado a los desvaríos místicos, mientras que él la encuentra prosaica y sin alma. La gran ironía es que la acusa de ser como una autómata. Cuando se tropieza ante una máquina de verdad no sabe reconocerla. Todas sus ausencias –de movimiento, de habla, de calor vital– no bastan para ello y, aun así, nota causas suficientes para inquietarse. Olimpia le resulta indiscreta en el sentido de que le resulta imposible distinguir si en efecto está viva o no es más que una muñeca. La diferencia entre los lectores y él estriba en que nosotros no podemos obviar esas dudas. Él hace un acto de fe. Cree en ella.

Por eso al verla sacudida por sus dos creadores, con los ojos arrancados, y darse cuenta de que sus creencias estaban infundadas le sobreviene de nuevo la locura. Al ver a Clara a través de la lente, como había visto a Olimpia por primera vez, y advertir a Coppelius entre la multitud bajo la torre, su confusión es absoluta. Identifica a las dos mujeres, cree que Clara es otra autómata e intenta destruirla. Vencido por su hermano, se encuentra incapaz de separar lo vivo de lo inerte. Lo siniestro, la incertidumbre, cubre toda la realidad. Como ocurría con *heimlich* y *unheimlich*, llega un momento en el que lo ordinario –los vivos– y lo extraordinario –los objetos que se mueven– se hacen coincidentes. Ante la falta de garantías de que los otros exis-

tan efectivamente, podría ocurrir que todos los que rodean a Natanael fuesen autómatas. Por eso salta la balaustrada y se destroza el cráneo contra el suelo.

La importancia de los ojos radica en que son el instrumento del reconocimiento, son la vía principal –según la escala clásica de los sentidos– de comunicación entre nuestra mente y el mundo. Con ellos se advierte la rigidez de Olimpia, pero es gracias a la mejora de la visión, con los prismáticos, como Natanael observa las horas que pasa inmóvil, con las manos encima de la mesa, sin nada que la distraiga de su inactividad. Pero también con ellos ve la belleza angelical de sus rasgos, que la aleja de Clara. Y también con ellos la ve moverse, no lo olvidemos. Cuando Natanael ve, sabe. O cree saber, porque igual que su experiencia infantil le crea nuevos temores y nuevas dudas, Olimpia le provoca sentimientos encontrados. Las señales, los signos que percibe son contradictorios, y eso es lo que provoca la perplejidad y el advenimiento de lo siniestro que provoca la tragedia final.

Quizá sea más relevante el silencio de la muñeca, aunque Hoffmann no parece prestarle demasiada atención, y su protagonista tampoco. De hecho, este último lo considera un rasgo atractivo que, otra vez, la opone a Clara. Si aceptamos esta lectura epistemológica del relato, entonces hemos de pensar que el destino de Natanael se gesta en aquello que Cavell, siguiendo a Wittgenstein, llama decepción ante los criterios. Los criterios son aquellos rasgos que percibimos y que nos permiten asignar un valor –o su ausencia– a algo. En el caso de los humanos, los criterios que los distinguen son sus acciones y el lenguaje. El problema ante los criterios radica en la dificultad de ir más allá de nuestra intuición de que, en efecto, quienes nos rodean son humanos. En cierto modo, ocurre lo mismo que Kant advierte del fenómeno y el noúmeno, y es que no podemos ir más allá del primero. Este «ir más allá» que he usado en dos oraciones consecutivas es esencial, porque resume la idea de saber como transgresión y de los límites a los que nos enfrentamos en nuestra necesidad de conocimiento y, en especial, reconocimiento. Cuando Natanael ve a sus semejantes lo que observa son unos cuerpos que se parecen, en mayor o menor medida, al suyo. Es lógico que se proyecte en ellos y asuma que, si él mismo piensa y existe en él algo que permanece oculto a la

vista, con el resto ocurrirá lo mismo. Aquí es donde entra en juego el lenguaje como el único modo de expresión y de captación de aquello que no se ve.

Experiencias, sentimientos, sensaciones, conocimientos o cualquier otro contenido mental que podamos imaginar pasa por el filtro del lenguaje, de un lenguaje ordinario según lo caracteriza Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. Esto es, un lenguaje informal – opuesto al de la lógica o las matemáticas– que posibilita la comunicación entre sus distintos hablantes. Ese lenguaje está regido por unas reglas precisas sin las cuales la comprensión entre sus usuarios sería imposible. Sin embargo, esas reglas no son más que convenciones que pueden cambiar según el tiempo y el lugar, como variantes de un mismo juego. Wittgenstein llama juegos de lenguaje tanto al modo en el que los niños aprenden a hablar imitando a sus mayores como al «todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido» (1988: 25). Pero uno de los aspectos más relevantes del lenguaje como juego es que no se precisa saber sus reglas para poder jugarlo, ni tampoco para hacerlo bien. Aunque esta idea puede parecer contraintuitiva es, en realidad, bastante obvia. Cuando una criatura aprende a hablar lo hace por imitación, a partir del consabido método de prueba-error. En ningún momento de su aprendizaje se le hace estudiar gramática y, sin embargo, cuando llega el momento de que lo haga, ya en la escuela, es una hablante cualificada. No *sabe* las reglas, pero las aplica de forma correcta. El lenguaje ordinario, por tanto, es una práctica social cuyo éxito depende de la aceptación de sus usos por una parte significativa de sus usuarios.

El uso del lenguaje es uno de los criterios mediante los cuales reconocemos al resto de seres humanos. Otros criterios son su apariencia, sus movimientos... Estos últimos forman parte de las características externas de la humanidad; el lenguaje permite ir más allá, alcanzar retazos de interioridad. Ahora bien, del mismo modo que Descartes duda de la realidad del mundo físico en sus *Meditaciones*, el acceso a las conciencias ajenas a través del lenguaje entraña dificultades propias. Su propia naturaleza alberga negatividades de las que hacemos uso a diario y que, en principio, deberían cancelar las posibilidades comunicativas. Se trata de las metáforas, las mentiras y todas aquellas quiebras lingüísticas en las que lo que se dice y lo que

se hace no se corresponden. Es lo que ocurre cuando hago una promesa y, llegado el momento, no la cumplo. Puede que las condiciones para cumplirla hayan variado en el tiempo transcurrido entre la promesa y el acto, o puede que nunca haya pretendido cumplirla.

Algo similar ocurre ante el dolor. Si vemos que alguien se golpea damos por hecho que sufrirá algún daño. Si hay sangre, miembros aplastados o huesos rotos, tomaremos esos criterios físicos como indicadores de que, en efecto, hay dolor. Son signos inequívocos. Lo sabemos porque, en mayor o menor medida, todos hemos padecido algo similar en alguna ocasión. Damos por supuesto que lo que nos ocurre a nosotros les ocurrirá a nuestros semejantes. Del mismo modo, si la cosa no es tan grave y no hay señales externas, recurriremos a los criterios lingüísticos para saber si se ha hecho daño o no. Cuando grita «¡Ah!» o dice «Me duele» se nos hace evidente que es así. A no ser que esté fingiendo, claro. Puede que no sienta dolor –bien porque no ha sido para tanto, bien porque no es capaz de sentir dolor, bien porque se ha golpeado en un miembro protésico que desconocemos– y esté actuado como si lo sintiera.

Podríamos decir que Natanael apuesta por Olimpia y da por buenos los criterios de su humanidad a pesar de todo lo que empuja en la dirección contraria. Cuando le pregunta si le ama, ella le responde con un «ah, ah» que bien podría ser el sonido de algún fuelle que forma parte de su mecanismo interior. La filosofía moderna, empezando por la duda metódica del mismo Descartes, y siguiendo por Hume y Kant, sienta las bases de un escepticismo que quizá sea imposible de superar. Es cierto que los problemas que plantean ellos no hacen referencia a los otros, a las otras mentes, sino al mundo, pero la cuestión es la misma: ¿puedo conocer aquello con lo que me relaciono? ¿Son fiables mis sentidos y mis capacidades de entendimiento? La respuesta es negativa. Sabemos que, como seres humanos, somos limitados y falibles. Cuando Natanael toma conciencia de esa incertidumbre, el mundo que le era familiar le resulta extraño, siniestro. Cuando los criterios le decepcionan, no ve otra salida más allá del salto.

Siendo como es un hito de la literatura romántica y de terror, cabría esperar que el espanto viniera causado por algún elemento sobrena-

tural, el que da título al relato, sin ir más lejos. Lo que nos encontramos, sin embargo, es que procede de instrumentos técnicos propios del pensamiento ilustrado. Por un lado, los prismáticos y, por extensión, los ojos de Olimpia; por el otro, el ingenio mecánico que es la autómeta, cuyo interés ya hemos visto al respecto del pato de Vaucanson. Ambos artilugios pretenden ampliar el horizonte del saber, forzar sus fronteras. Las lentes de aumento –telescopios y microscopios– ayudan a ver aquello que está demasiado lejos o es demasiado pequeño para verlo a simple vista, mientras que el pato pone ante la mirada los procesos fisiológicos –la digestión– que tienen lugar en el interior de los cuerpos vivos. Olimpia, en ese sentido, representa las funciones motrices del cuerpo: toca el piano, anda, baila. Pero todo esto se limita a la naturaleza física que puede medirse y replicarse. El interés que sentimos hacia los demás seres humanos no se limita a esas características, ni mucho menos. Cuando, en la sexta de sus *Meditaciones*, Descartes afirma la existencia del *cogito*, que no es otra cosa que su yo auténtico, su gesto es doble. Por un lado, reformula la división cristiana entre el alma y la carne, en la que prima la primera sobre la segunda; por el otro, coloca las bases del yo como experiencia interior que se desarrollará en los siglos siguientes.

El conocimiento de los otros, entonces, pasa a entenderse como un acceso a algo precioso que está escondido, algo que ocurre pero es invisible. Nuestra capacidad para fabular, fingir, simular y mentir, para subvertir la misma herramienta que empleamos para comunicar lo que sentimos, nos convierte en seres poco fiables. Nuestra relación con los otros se muestra paradójica: queremos alcanzar esa interioridad que permanece oculta, pero también queremos proteger la nuestra. Ansiamos descubrir sus secretos –*heimlich*, una vez más– y guardar los nuestros. Deberíamos plantearnos si es posible que, en esa mente que se nos resiste, ocurra algo que no podemos comprender, si ese yo que es otro utiliza expresiones privadas, asociadas a sus vivencias, que los demás no podemos entender. La respuesta de Wittgenstein es que no, que ese lenguaje privado es imposible. La razón es que puede emplear los términos que se le antojen en lugar de los comunes, pero el modo en el que se refiera al dolor de muelas seguirá siendo equivalente al nuestro. Puede pensar «*schmerz*» en lugar de «dolor», pero la sensación y su referente son homólogos. Se

trataría de un lenguaje secreto, cuya exclusividad no va más allá de lo lingüístico. La exclusividad de un lenguaje privado, por el contrario, significaría que ese lenguaje no es traducible y, por tanto, no es comunicable. Su unicidad sería metafísica, y eso no es posible. No hay experiencia, sensación o idea humana que no pueda expresarse. Puede que haga falta dar un rodeo, inventar términos nuevos o violar de algún modo las reglas gramaticales o semánticas, pero no hay nada humano que quede fuera del lenguaje. Ninguno de nuestros entresijos es no hablable.

Por eso apuntaba antes que el mutismo de Olimpia es, quizá, su rasgo más relevante. Podría ser muda o tonta, como sospecha en un principio Natanael, pero el hecho de que no se comuniquen de ningún modo debería haberle dejado claro que algo no está del todo bien, es un indicativo de que puede no ser del todo humana. A la incertidumbre le sigue un acto de fe que se resuelve en la decepción y la tragedia que le precipita torre abajo.

## VI

Nuestra condición como seres sociales nos impulsa al reconocimiento a través del lenguaje. Necesitamos que se sepa que hay aspectos de nuestra vida que no se ven y que es necesario explicar. De ahí la importancia de la verbalización de nuestras experiencias interiores, las indicaciones constantes hacia aquello que deseamos que se sepa. Ansiamos que se nos vea como seres humanos reales; ofrecemos nuestras acciones y nuestro lenguaje como criterios para esa identificación. Pero eso no significa que todo deba saberse. Guardamos pedacitos que queremos ocultar a toda costa, ya sea porque nos provoquen vergüenza o dolor, porque ofrezcan de nosotros una imagen insensible o pusilánime... Existe una tensión entre nuestra individualidad y nuestra existencia comunitaria. La idea de conocimiento como transgresión alude a ese sentimiento de vulnerabilidad que nos atenaza cuando pensamos que pueden saberse nuestros secretos.

Es lo que le ocurre al protagonista de *El demonio de la perversidad*, relato que Edgar Allan Poe publica en 1845. En sentido estricto, el cuento se reduce a la segunda parte del texto, mientras que la prime-



ra tiene las características de un ensayo. La historia es sencilla: el narrador mata a otro hombre con el propósito de quedarse con su herencia. Para lograr su objetivo sustituye la vela que emplea su víctima en sus horas de lectura nocturna por otra cargada con algún tipo de veneno. Cuando amanece el día siguiente, el hombre está muerto sin signos de violencia ni ninguna otra señal sospechosa, por lo que el forense determina que ha sido una «muerte por la voluntad de Dios» (*Death by the visitation of God*) (Poe 2004: 264). De ese modo, el narrador recibe sus bienes y el crimen queda sin castigo. Pasan los años sin indicaciones de que se descubra el asesinato, y el narrador goza de su riqueza con tranquilidad de ánimo y la seguridad de haber salido impune. Con el tiempo, se apodera de él un pensamiento persistente y se descubre murmurando para sí: «estoy a salvo». Un día, mientras camina por la calle, le viene a la boca esa misma frase, pero la reformula «Estoy a salvo –estoy a salvo, sí– ¡si no soy lo bastante tonto como para confesar de forma abierta!» (*I am safe –I am safe– yes– if I be not fool enough to make open confession!*; *ibíd.*: 265). En el mismo momento en que pronuncia esas palabras, a un volumen lo bastante alto para que lo haya podido escuchar el resto de transeúntes, acelera el paso hasta que echa a correr. Siente deseos de gritar y se da cuenta de que pensar en su crimen ha sido la causa de su obsesión, primero, y de su desliz, después. Su secreto lucha por salir a la luz, por hacerse público, hasta que le detienen y le condenan a muerte.

El narrador se traiciona a sí mismo porque le invade el demonio de la perversidad que da título al relato, y sobre el que diserta al principio del mismo. De hecho, su historia no es más que una anécdota que ilustra la existencia de ese demonio que nos empuja, en ocasiones, a ser perversos, a hacer aquello que no debemos hacer, precisamente porque no debemos hacerlo. Lo curioso es que la perversidad no apunta al asesinato, sino a su confesión. Uno de los motivos que podrían explicar este hecho es que los motivos del crimen son racionales –se me ocurren pocos motivos más racionales que el dinero–, mientras que no hay nada racional ni razonable en confesar un delito del que no hay indicios, un delito que no existe. ¿Qué es lo que le lleva a decir en voz alta y en público que ha matado? Por un lado, la misma perversidad que empuja a hacer aquello que no solo no se de-

be, sino que no se quiere hacer. Por el otro, la necesidad humana de comunicar, de poner en palabras aquello que no se sabe y que, de otro modo, podría no haber pasado. Al hacer público su secreto parece afirmar el acto y, a través de él, a sí mismo. Incluso cuando esa afirmación lleva en sí misma la condena de su negación: la horca. Cuando dice «he hecho», en realidad está afirmando «yo soy».

El problema ya está en las *Meditaciones* cartesianas, aunque no llega a formularse. El giro introspectivo del *cogito* y la duda metódica producen el sujeto característico de la Modernidad: solipsista y forzado a cuestionar la existencia de otras mentes mientras afirma con insistencia la suya propia. Las dos opciones que abre el escepticismo son aterradoras: que haya otros, o que no haya nadie. Pero además, para mayor gloria del Genio Maligno, los argumentos escépticos son irrefutables. Ante cualquier intento por confirmar la existencia del mundo y de los otros cabe preguntarse: ¿seguro? No. Resulta que no hay nada seguro. Por eso, a pesar de sus consecuencias fatales, la única salida del escepticismo es la de Natanael ante Olimpia. Apostar por su existencia, la del mundo y del resto de la humanidad es el único movimiento factible ante la incertidumbre. Si la crisis escéptica pone en suspenso el mundo, la solución de esa crisis pasa por suspender la duda. Lo hacemos a diario.

Creo que la crueldad de Sade, el sensualismo de Blake y la trasgresión erótica de Bataille no son sino intentos por resolver esta tensión entre un yo finito, frágil y falible, y un universo que se le antoja tan inefable como peligroso. Lo mismo ocurre en el relato de Hoffmann. *El demonio de la perversidad* no es el único cuento en el que Poe aboga por los impulsos destructivos ante las dificultades y los peligros del conocimiento. En *El gato negro*, publicado en 1843, aparece la misma idea de perversidad. En esta ocasión, un hombre bueno y amante de los animales ve transformado su carácter a causa del alcohol. Su degradación alcohólica le vuelve melancólico y violento, y descarga sus arrebatos contra el perro, los conejos y su mujer. El cariño recíproco que siente hacia Plutón, el gato de la casa, le libra de los castigos de su amo, pero solo es cuestión de tiempo que reciba sus golpes y sus malos modos.

Una noche que llega borracho, el narrador observa que la bestezuela le rehúye, así que decide agarrarlo. Aterrorizada, esta le muerde la mano para liberarse, a lo que el narrador responde sacando una navaja del bolsillo y haciéndole saltar un ojo. A la mañana siguiente, le invaden la culpa y el horror. La herida sana, pero deja al animal, que era grande y hermoso, desfigurado. Esto provoca en su amo un sentimiento creciente de irritación que llega a resultar insoportable. Lo ahorca en un árbol en el jardín trasero. Esa misma noche se produce un incendio que destruye la casa por completo. La única pared que queda en pie es la de su dormitorio y contra la que se apoyaba el cabecero de la cama. La multitud se congrega en torno a ella, admirada ante un muro casi intacto en medio de una casa devorada por las llamas. Pero lo insólito no está en la pared, sino en la imagen que puede verse en ella con total claridad: la sombra gigantesca de un gato con una soga al cuello.

El narrador intenta racionalizar este hecho inquietante, pero no por ello deja de salir a emborracharse. Una noche, en una taberna, se le acerca un gato negro muy similar a Plutón. Se encariñan y, al descubrir que no es de nadie, se lo lleva a casa. Pero el parecido entre ambos gatos es excesivo, y provoca tanto el amor de su dueña como la inquietud del narrador. El nuevo animal no solo es del mismo tamaño y color que el anterior, sino que también es tuerto. La diferencia es que este tiene una marca blanca en el pecho, que con el tiempo toma la forma de un patíbulo. Como antes con Plutón, el narrador se hace aprensivo. Un día baja con su mujer al sótano y el animal se le cruza por las escaleras y casi le lanza cabeza abajo. Coge un hacha dispuesto a golpear con ella al gato, pero su mujer se lo impide. En un ataque de furia, la mata a ella. Como no puede sacar el cadáver de allí sin que le descubran los vecinos, decide emparedarla. El gato se esfuma. La policía investiga la desaparición, pero no encuentra pruebas de ningún tipo. En uno de los registros, los agentes bajan al sótano con el narrador, que está tranquilo. Una vez más, no aparece nada. Tan confiado como está, alardea de la firmeza de los muros y golpea los ladrillos que ocultan el cuerpo. Entonces se oye un sonido agudo, como el llanto de un bebé. Proviene de ese punto preciso. Los agentes retiran los ladrillos y allí descubren el cadáver descompuesto y cubierto de sangre. Sobre su cabeza está el gato, chillando como un

demonio con el hocico manchado con los restos –que le han servido de alimento– de su dueña.

Si bien podemos encontrar una explicación plausible, e incluso razonable, de los estallidos violentos del narrador de *El gato negro* en su alcoholismo, también hemos de reconocer que sus motivos ya están ahí antes siquiera de su salida a la luz. Los castigos que reciben sus mascotas y su mujer están provocados por una causa profunda: el amor. Sabemos que Plutón y su amo tienen una relación estrecha y cariñosa, un tipo de relación que solo puede surgir del conocimiento mutuo. Sin embargo, ese saber al que se expone el narrador le angustia en la medida en que le hace vulnerable. Aún así, no es hasta el momento en el que el animal le rehúye cuando la perversidad estalla. Le arranca un ojo sin ningún motivo, en un impulso. Cuando lo ahorca, describe la escena así:

Lo colgué con lágrimas que corrían de mis ojos, y con el remordimiento más amargo en mi corazón; lo colgué porque sabía que me había amado, y *porque* sentí que no me había dado ningún motivo de ofensa; lo colgué *porque* sabía que al hacerlo estaba cometiendo un pecado...

[*hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; –hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence; –hung it because I knew that in doing so I was committing a sin...*] (Poe 2004: 63)

Nos encontramos entonces con que la perversidad de Poe tiene dos facetas esenciales. Por un lado se trata de la voluntad de ser monstruoso, de negar las condiciones –los criterios– de humanidad. Por el otro, el lugar primitivo e irracional en el que se origina, y que define en *El demonio de la perversidad* como un *primum mobile*, como un móvil primario. De este modo, se configura una perversidad como núcleo inhumano, como impulso reprimido anterior a la Ley y la razón. Es la perversidad como transgresión, como la fuerza primordial que nos devuelve, al menos por un momento, al estado prehumano. Porque no nos equivoquemos, los personajes de Poe no son casos extremos. A pesar de su escasa fiabilidad como narradores, de lo que no cabe duda es de su normalidad, de su familiaridad con el

resto de seres humanos. Cuando el protagonista de *El gato negro* le da un hachazo a su esposa lo hace sin pensar, en un acto reflejo en el que las funciones pulsionales dominan a las racionales. Es el instinto anterior a la moral el que mueve su mano.

Pero el carácter perverso de estos relatos no se limita a esto. Ambos narradores tratan de justificar racionalmente sus actos instintivos. O, si ya no justificarlos, al menos exponerlos de forma ordenada. Es decir, después de convertirse en monstruos emprenden el camino de vuelta a la humanidad antes de enfrentarse a la muerte. Hablar y escribir se convierten en métodos de autoafirmación mediante los cuales se crean como sujetos y hacen públicas las causas íntimas que les mueven, y que no podrían saberse de otro modo. La perversidad, por el contrario, sería una clausura comunicativa, una superación de la humanidad por arriba o, en estos casos, por abajo. Ambos narradores señalan que podrían pasar por locos si no se conocieran sus motivaciones, pero aseguran que no lo están. Cavell apunta las similitudes entre el tono inicial de *El gato negro* y el de las *Meditaciones* cartesianas. Las referencias en ambos a la locura y el sueño no solo sirven para elevar el carácter del relato, sino que hacen evidente «la calma escalofriante, perversa, de Descartes (habida cuenta de los temas que la luz de su razón examina), el aire de un demente escribiendo en su diario» (2002a: 200). Porque no podemos obviar un hecho que aparece en las *Meditaciones* y se proyecta en la Filosofía y gran parte de las artes posteriores: el escepticismo como trampa irónica que crea sus propios males. Negar lo evidente –que existe el mundo y, por extensión, otros seres humanos que habitan en él– es la perversidad de Descartes.

## VII

Plutón y su doble, Olimpia y la Gorgona representan figuras del otro que mira el sujeto y que procuran una tensión entre el reconocimiento y la diferencia: el animal, el autómatas y el monstruo. De las dos últimas cabe destacar un rasgo obvio, y es que se trata de figuras femeninas. Si bien la Medusa de Shelley encarna la idea romántica de la belleza –quizá a falta de un nombre mejor– también ofrece un anticipo del que será uno de los grandes motivos del siglo XIX: la bella di-

funta. Esta joven hermosa que en realidad está muerta forma parte de la tradición popular en forma de la novia cadáver, como recuerda Natanael al bailar con Olimpia. Como tema romántico, aparece en el poema vampírico escrito por Goethe en 1797, *La novia de Corinto*. En este poema, un joven ateniense viaja a Corinto para contraer matrimonio con una muchacha a la que sus padres prometieron siendo un niño, y a la que no conoce. Llega a la casa de noche, y la madre, la única que está despierta, le lleva a su habitación, le sirve la cena y le da las buenas noches. Él se acuesta sin comer pero, al rato, aparece una joven pálida y temblorosa, que dice no saber que había un visitante. Él le pregunta si es ella su prometida, pero le responde que no, que la prometida es su hermana pequeña y que ella pronto estará bajo tierra. Él le declara su amor y le asegura que la salvará. Beben vino, ella le regala una cadena de oro y le pide un rizo de su pelo. Ella rechaza el contacto –porque está fría como la nieve–, pero él llora y al final accede a tumbarse junto a él. Se besan y se hacen juramentos. La madre, que aún no se ha acostado, oye los ruidos y entra en la habitación dispuesta a castigar a aquella de sus hijas que es capaz de acostarse con un desconocido en su propia casa. Entonces descubre, y el joven con ella, que es su hija muerta, que ha vuelto de la tumba para entregarse a su prometido y arrebatarse la sangre y la vida. Después de él vendrán muchos más.

Es cierto que Shelley, o su voz lírica, no llega al extremo de declarar su amor por Medusa, pero sí que comparte con Hoffmann y Goethe la idea de que la suya es una belleza peligrosa que conduce a la perdición. Estas mujeres fatales existen desde la Antigüedad –ya Pandora, la primera mujer creada por Zeus, trae los males a los hombres; también la historia de Flinión y Macates, escrita por Flegón en el siglo II, sirve de inspiración al poema de Goethe– pero en el Romanticismo lo desarrollará como tema la práctica totalidad de escritores. Está en *La novia enamorada* de Gautier, en Flaubert o en D’Annunzio. También es un tipo recurrente en Poe, cuyas esposas muertas o moribundas protagonizan sus relatos *Berenice*, *Morella*, *Ligeia* o *Eleonora*, donde provocan la locura o la muerte de sus narradores. También, por supuesto, en *Carmilla*, de Le Fanu. Swinburne es quizá quien configura el arquetipo decadente de la mujer fatal, y la retrata como el ama que

azota a un siervo feliz. Sacher-Masoch no forma parte de esta tradición, pero comparte esta imagen en su *Venus de las pieles*.

Es curioso darse cuenta de cómo a lo largo del siglo XIX el modelo se da la vuelta. En los primeros tiempos del Romanticismo, la figura que predomina es la del héroe maldito, que de los protagonistas de Byron puede remontarse hasta el Satán de Milton. La sensibilidad de Byron está condicionada por el marco moral, pero no contenida dentro de sus límites, sino precedida por estos. Sus protagonistas –y hay en ellos mucho de él mismo– solo pueden sentir a partir del momento de la transgresión, como proscritos. El amor resulta interesante solo a través del incesto, motivo que no solo es capital para Sade, sino que se encuentra también en Chateaubriand o en el Sturm un Drang. Pero tengamos en cuenta que, en Byron, el asunto va más allá de un simple elemento literario. Cuando su matrimonio con Anne Isabella Milbanke se hunde a causa del desprecio que siente por ella, hay motivos para pensar que busca refugio en brazos de Augusta Maria Leigh, con quien comparte padre. Es cierto que no se crían juntos, pero mantienen una relación por correspondencia durante años, y se sospecha que el poeta es el padre de la tercera hija de Augusta. En cualquier caso, un romance con ese componente delictivo y pecaminoso encaja muy bien con los ideales y la sensibilidad byroniana, puesto que lleva en sí tanto los goces del amor como la semilla de la destrucción.

En ambas relaciones, Byron se comporta como un pequeño Sade, y busca de forma activa provocar el mal. Por un lado, odia a la mujer con la que se casa, y que le había rechazado en una ocasión. Por eso se encargará de hacerle la vida imposible y le hace saber en la misma noche de bodas que habría sido de otro modo si le hubiera aceptado en la primera ocasión. Pero ahora se mueve por despecho, y el matrimonio se debe a una apuesta con lady Melbourne. Por el otro lado, pretende provocar en Augusta los remordimientos que cabría esperar de un amor incestuoso, pero no le resulta tan fácil como castigar a Annabella. Cuando se conocen, él tiene trece años, y su hermana dieciocho. Este hecho, unido a la laxitud moral de Augusta, elimina la angustia a la que aspira el poeta. Tampoco su mujer le toma demasiado en serio, pero no podemos pasar por alto sus aspiraciones de Don Juan, de seductor que trae consigo la condenación. Respecto a

este vínculo íntimo entre pasión y fatalidad, Praz señala que «románticos y decadentes no supieron pedir para sí nada mejor que hacerse envenenar» (1999: 250). Esta corriente oscura, plagada de tormentos, inaugurada por Sade, Ann Radcliffe y M. G. Lewis, marca el clima literario del siglo.

Pero el Romanticismo no se limita a repetir las crueldades de Sade ni a vincular el placer con el dolor. El hecho de que la belleza ya no sea tal, al menos en sentido clásico, sino una cualidad medusea y turbia, impregna los textos y las imágenes con un sentimiento de tristeza. Tengamos en cuenta la diferencia entre la mirada renacentista y la romántica cuando se dirigen al pasado. La primera mira hacia la gloria antigua y pretende reencarnarla en su propia época, mientras que la segunda prefiere la oscuridad del gótico medieval. Pero el interés no se encuentra en la construcción, sino en su ruina. En lugar de revivir la época o sus valores, se mantiene la distancia y se ahonda en la melancolía de la pérdida y el tiempo pasado. Frente al vitalismo optimista del Renacimiento, ahora el hincapié parece estar siempre en el duelo. Por eso toda belleza romántica está enferma o marchita.

Esa visión del pasado es la que encontramos en *La belle dame sans merci* (La bella dama sin piedad), que Keats compone en 1819. El poema toma el título de otro, escrito por Alain Chartier en 1424, en el que un caballero observa de lejos a un grupo que canta y come en el bosque. Entre ellos hay un joven vestido de negro y una dama, a la que el primero se acerca pero que le rechaza sin compasión. El muchacho resulta ser un alma en pena que trata de convencer a las damas que atraviesan el bosque de que no sean crueles con quienes las aman, puesto que les pueden causar la muerte, como le ocurrió a él. Keats recupera el título y algunos elementos del poema –el escenario, la época, el caballero, la dama– pero su argumento es distinto. En los tres primeros cuartetos una voz lírica se dirige al caballero que habla en las nueve restantes. Ambos personajes se encuentran en una colina, junto a un lago donde la vegetación está seca «y no canta ningún pájaro» (*and no birds sing*) (Keats 1991: 47). La primera voz pregunta al caballero cuáles son los motivos de su tristeza, si ya se han recogido las cosechas y las ardillas tienen la despensa llena, lo que asegura la supervivencia durante el invierno. Entonces el caballero le cuenta su historia: un día conoció en los prados a una joven



preciosa, de pelo largo, pie ligero y ojos salvajes (*Her hair was long, her foot was light, / And her eyes were wild*). Le hizo una guirnalda y unos brazaletes, la subió a su caballo y la llevó con él todo el día. Ella respondió con un dulce gemido (*sweet moan*) y una mirada amorosa. Recogía las raíces, la miel y el rocío de maná para alimentarle. El caballero interpreta que le dice, en su lengua de hija de las hadas: «en verdad te amo» (*I love thee true*). Ella le conduce a una cueva de elfos y allí empieza a llorar. Él le besa los ojos. Ella le arrulla para que duerma. El caballero sueña con reyes, príncipes y guerreros pálidos que le gritan: «la Belle dame sans merci te ha hecho su esclavo» (– ‘*La Belle Dame sans Merci / Hath thee in thrall!*’). Al despertar, se encuentra pálido y solo, vagando por la colina fría donde se encontrará con la voz del principio del poema.

A pesar de las diferencias esenciales entre el poema de Keats y el de Chartier, los ecos del amor cortés de este son evidentes en aquél. El caballero comparte con el joven de negro el destino aciago de vagar eternamente a causa de un amor no correspondido. En el mismo sentido iría la interpretación que hace Robert Graves del poeta destruido por su musa. El caballero se presenta ante la otra voz poética sin color y tan seco como las juncias que rodean el lago. Su aspecto y las referencias a los alimentos guardados por los animales y por los labriegos parecen señalar, por comparación, que está hambriento. Al relatar su historia sabemos que la joven le alimentó de miel silvestre y de maná. Bloom apunta que «el estigma de su esclavitud es su inanición, su rechazo del alimento terrestre» (1974: 433). Cabe preguntarse entonces por la naturaleza de esas raíces y mieles, y ese maná que ha comido y que no encuentra después del sueño, cuando solo hay hierbas secas. El maná es el sustento que permite al pueblo judío sobrevivir en su éxodo de cuarenta años por el desierto, y su origen es divino. Las raíces y la miel silvestre son productos naturales que no necesitan la intervención humana. Podríamos pensar que la crueldad de la dama le ha aislado, por tanto, del resto de la humanidad: le ha dado a probar algo que no comparten los demás y lo ha llevado a una gruta donde habitan los elfos (*elfin grot*).

Puede que la clave esté aquí. Las cuevas simbolizan el inframundo en toda la tradición occidental. En ese sentido, el poema sería una alegoría del descenso a los infiernos, tema recurrente desde los tiempos

griegos. El caballero habría perdido el color de piel porque estaría muerto. Ahora bien, tampoco resulta descabellada una interpretación sexual de la balada. La primera parte del relato, de carácter pastoral y bucólico, está plagada de insinuaciones de este tipo. Las flores son símbolos sexuales clásicos, y el caballero hace una guirnalda, brazaletes, y un «cinturón fragante». Ese «*fragrant zone*» también puede leerse como «zona fragante», en alusión –algo grosera– al sexo femenino. Que ella gima suavemente (*and made sweet moan*) apoyaría esta lectura. El siguiente verso, «La subí a mi corcel andante» (*I set her on my pacing steed*), es un claro eufemismo sexual. Él parece pretender poseerla, o al menos conquistarla con sus regalos, pero es ella quien le conduce a la cueva y quien le atrapa.

La cueva representaría el coito y el atrapamiento –como en *La vitrina de cristal* de Blake– en el mundo adulto. Sabemos que Keats sufre por amor, y que en el momento de componer *La Belle Dame* está enamorado de su vecina Fanny Brawne. Pero su amor no llega a consumarse, en primer lugar, porque el poeta ha de cuidar a su hermano Tom, que padece de tuberculosis; en segundo lugar, porque ella es de una familia acomodada y él no tiene nada que ofrecerle. Además, también él muestra síntomas de la misma enfermedad que afecta a su hermano y que causó la muerte de su madre solo un año antes. Las referencias constantes a la palidez en el poema –el caballero está descolorido, como los personajes que aparecen en su sueño– podrían provenir de los síntomas de la llamada peste blanca.

Los símbolos sexuales y de muerte aparecen entrelazados. Desde el mismo momento en que el caballero encuentra a la dama reconoce, más allá de su belleza, que hay en ella algo salvaje. Aunque es él quien la lleva, es ella quien tiene el control, quien le alimenta y le lleva a su terreno. Cuando ella habla, él interpreta sus palabras como una declaración de amor, pero su lenguaje le es extraño (*language strange*). No existe una comunicación real entre los dos. El caso es similar al de Natanael y Olimpia: él la ama, pero no sabe si sus sentimientos son recíprocos. Quiere creer que sí. Aunque también podría leerse el poema como un rapto, vengado a través de un envenenamiento y que deja al caballero penando eternamente por el lugar de su crimen. Cuando se encuentran el caballero y la dama el ambiente es primaveral, pero es casi invernal cuando el primero despierta de

su sueño, igual que cuando le encuentra la voz lírica que abre el poema. Esa estructura circular otoño-primavera-otoño indicaría que su alma está condenada a rondar por la colina y el lago para siempre.

Según la tradición popular, todo romance entre hadas y humanos condena a estos últimos a un destino trágico, y esta versión sobrenatural –en la que el caballero habría sido seducido y abandonado por un hada– también es coherente con el texto. El caballero representaría el amor cortés y espiritual, mientras que el hada encarnaría la sensualidad física. Serían la cultura y la naturaleza o, en términos blakeanos, la razón y la energía. Sea cual sea la interpretación, de lo que no cabe duda es de la identificación en él entre el amor y la muerte. El último verso, que cierra también el primer cuarteto, concentra el tono desolado que impregna toda la balada: «y no cantan los pájaros» (*and no birds sing*).

Aunque la lógica de *La Belle Dame* es la de la caza, no es fácil decidir quién pone la trampa y quién es la presa. Lo que sí es evidente es que el caballero es el que sale peor parado de su encuentro y que la dama –sea quien sea; sea lo que sea– causa su perdición sin mostrar piedad alguna. Como la novia de Corinto. El tema es recurrente. Oscar Wilde escribe, en 1891, *Salomé*, una obra de teatro en francés en un solo acto, en la que narra el episodio bíblico de la decapitación de Juan el Bautista. El texto se publica en 1893 y la traducción inglesa al año siguiente, pero ya en 1892 se ensaya en Londres. Sin embargo, no llega a estrenarse a causa de la prohibición del Lord Chambelán, quien argumenta que no pueden interpretarse en un escenario personajes evangélicos. Es en 1896 cuando al fin se representa por primera vez, en el Théâtre de l'Athénée de París, llamado por entonces Comédie-Parisienne.

Wilde se inspira en el último de los *Tres cuentos* de Flaubert, *Herodías*, publicado en 1877. Praz considera la *Salomé* de Wilde como una parodia decadente, cargada de «un humorismo que costaría creer involuntario» (2002: 543), un rasgo que también ve en su poema *La esfinge*. Su opinión respecto a Wilde recuerda a la de Wittgenstein sobre Mendelssohn, a quien tacha de artista «reproductivo», es decir, de imitador al que le falta la fuerza del genio. La crítica que hace a Wilde consiste en tomarlo por un paroxista, que se apropia de los

motivos literarios ajenos y los exagera hasta llevarlos al ridículo. Creo que se equivoca. La Salomé de Flaubert no es más que un títere dirigido por su madre, Herodías, para llevar a cabo su venganza contra Iokanaán. Sin embargo, la de Wilde actúa por su propio interés, es su deseo el que culmina con la cabeza del Bautista en una bandeja de plata.

La escena transcurre de noche, en una terraza del palacio de Herodes. Dentro se ofrece un banquete. En la terraza hay unos soldados, un joven capitán sirio y uno de los pajes de Herodías. El primero observa a la princesa Salomé, y el segundo, la luna. En el palacio, los judíos discuten sobre religión. Dentro de una cisterna está encerrado el profeta Iokanaán, y su voz se oye retumbar desde fuera, mientras los soldados hablan de la princesa, de la luna, del tetrarca y de sus tierras. El sirio está atento a todos los movimientos de Salomé, actitud que le reprocha el paje, que teme que ocurra alguna desgracia. La princesa está agitada y abandona el convite para salir a la terraza donde se encuentran los otros. Entonces oye la voz del preso y se interesa por él. Pide verle, pero le dicen que Herodes lo ha prohibido, incluso al sumo sacerdote. Ella insiste en conocer a aquél a quien teme el rey y que insulta a su madre. El sirio, que ahora también teme alguna adversidad, le ofrece asiento, su litera y demás comodidades a su alcance para disuadirla, pero ella solo quiere ver a Iokanaán. Promete atenciones al sirio, este al final accede. Sacan al profeta de su encierro. Al salir, pregunta por aquella que se ha dejado llevar por la concupiscencia con caldeos, egipcios y asirios. Salomé reconoce que se trata de su madre. Está horrorizada y fascinada al mismo tiempo, y se acerca a él. Se le presenta y él la evita y la llama «hija de Babilonia» (Wilde 2005: 33). Ella le adula, pero le desprecia cuando él la rechaza. Alaba la blancura de su cuerpo, la rojez de su boca y la negrura de su melena. «Besaré tu boca, Iokannán» (*ibíd.*: 38). El sirio no lo soporta más y se da muerte. El profeta solo muestra interés –escaso– por salvar el alma de la princesa, pero, viendo que no es posible, vuelve a la cisterna.

Extrañados por la ausencia de Salomé, Herodes y el resto de invitados salen a la terraza. También el rey, como antes el paje, ve extraña la luna. Pregunta por el cadáver y manda que lo retiren. Se incomoda al sentir un viento frío, como un batir de alas. Manda traer vino y fru-

ta, y pide a Salomé que se moje con él los labios y que pruebe la fruta, que él los acabará. Ella no le hace caso. El rey recrimina a su madre haber educado a una criatura rebelde. Se oye de nuevo la voz del profeta, y Herodías exige que cesen las injurias contra ella, aunque en ningún momento se pronuncie su nombre. Echa en cara a Herodes que no lo mata porque le teme. Se discute sobre la posibilidad de que Iokanaán sea un profeta, incluso el mismo Elías; también del difunto hermano del rey, primer marido de Herodías; de los milagros que obra otro profeta que anda por Samaria o Jerusalén. El tetrarca pide a Salomé que baile para él. Como ella rehúsa, le ofrece lo que a ella se le antoje, incluso la mitad de su reino. Su madre tampoco quiere que baile, pero él insiste. Tras un tira y afloja, al final accede. Tras su danza, pide la cabeza de Iokanaán en una bandeja de plata. Él le ofrece joyas, sus pavos reales blancos, cualquier cosa menos esa. Ella no cede. Desesperado y sobrecogido, termina por ceder. El verdugo entra a la cisterna y, un rato después, sale. No se ha oído ningún ruido, ningún grito, pero trae la cabeza en la mano. La coloca en una bandeja<sup>16</sup> y se la entrega a la princesa. Ella le habla, le dice que le ha vencido y le besa los labios. Pero sus ojos están cerrados, está callado, y sus labios tienen un sabor amargo. «Solo te amo a ti. Estoy sedienta de tu belleza» (Wilde 2005: 92). Herodes está espantado por la locura de su hijastra, que ahora le parece un monstruo. Su esposa está encantada de que la voz que la criticaba se haya callado. El rey orde-

---

<sup>16</sup> La bandeja es un elemento esencial, y su presencia está justificada por el banquete durante el que ocurre la obra. Es curioso, sin embargo, cómo en la versión de la ópera –compuesta en 1910 por Richard Strauss con libreto de Hedwig Lachmann– dirigida por David McVicar en 2008 para la Royal Opera House de Londres, Salomé, interpretada por la soprano Nadja Michaels, arranca la cabeza de las manos del verdugo. La pide en una bandeja, que coge y lanza al suelo, pero cuando el verdugo sale, desnudo y cubierto de sangre, del pozo en el que se encuentra Iokanaán, alza el brazo para mostrarla como un trofeo, mientras en la otra sostiene la espada. La princesa se lanza hacia él y le abraza, cubriéndose de sangre. No hay rastro de la bandeja. Si el texto original de Wilde ya tiende al exceso, esta adaptación ambientada en el periodo de entreguerras roza lo cómico. La actuación de Michaels es impecable en su papel de mujer enloquecida por el deseo y la venganza, pero tanto el carácter sangriento de esta escena como la interpretación psicológica de la escena de la danza dejan al espectador con la sensación de que están intentando escandalizarle por todos los medios, sin lograrlo.

na que se apaguen las luces, incluso las de la luna y las estrellas, y que todo el mundo entre en palacio. A punto de entrar, se gira y manda matar a Salomé. Los soldados la aplastan con sus escudos.

Desde las intervenciones iniciales del joven sirio y del paje de Herodías se establece una familiaridad entre la princesa y la luna. Ambas destacan por su blancura y se sospechan portadoras de la muerte. La luna se muestra extraña y la princesa, si hacemos caso al capitán, está más hermosa que nunca. La mirada tiene un papel esencial en las desgracias que ocurrirán a lo largo de la noche. El sirio y Herodes miran a Salomé, que mira al profeta y a la luna, a la que también mira el paje. La influencia lunar en las fatalidades es un tema recurrente, como se comprueba en el hecho de que los locos sean «lunáticos». Su identificación con la princesa es manifiesta, y ella es la causante de la perdición de tres hombres. El joven sirio, que se suicida por su amor no correspondido, al oír cómo ella reclama a Iokanaán que la bese y le dice que está enamorada de su cuerpo. Herodes, que también la desea, sucumbe a su antojo y le entrega lo único que no está dispuesto a entregar. Iokanaán muere por rechazarla, por ser el único que la contraría cuando ella le muestra su interés. Todos ellos, en un momento u otro, tratan de resistir –no sacar al preso, no entregarle su cabeza, no besarla– pero ella triunfa siempre. Hasta que la matan.

Salomé y Iokanaán son los dos centros en torno a los cuales gravita toda la tensión de la obra. Él es la virtud que resiste ante Salomé, que desprecia a Herodías y provoca su odio, pero también es el poder divino que hace temer a Herodes, quien sospecha que al castigarle podría recibir algún mal. Ella es la sensualidad implacable que atrae todas las miradas, lo quiera o no. De hecho, no lo quiere, a no ser que pueda beneficiarla de algún modo. Cuando el capitán sirio se niega a liberar al profeta, ella le promete que, durante su paseo al día siguiente, dejará caer una flor para él, le mirará a través de los velos, y quizá incluso llegue a sonreírle. Accede a bailar para Herodes porque le ha prometido entregarle lo que ella quiera, y lo ha prometido delante de todos sus invitados, por lo que no podrá poner ninguna excusa para no cumplir su palabra. Ni siquiera aunque su petición sea una monstruosidad. La atracción que siente Herodes hacia ella es tanta que busca el contacto incluso mediado, en la copa de vino que roce con sus labios o en la fruta que muerda. Como el sirio, la mira, la

mira demasiado, de un modo en que no debe mirarse a las personas. Esa es la catástrofe de Iokanaán. Él, de entre todos los hombres, es el que no la mira. Salomé se le ofrece porque su madre le odia y su padrastro le teme, porque se siente atraída por su blancura de lirio o de leproso, por su delgadez de santo. Él resiste la seducción irresistible. Ella enloquece y ejecuta su venganza de niña caprichosa, cruel y desechada. Si él no se rinde por las buenas, habrá de ser por las malas. Si no la besa por su propia voluntad, lo hará después de muerto, cuando ella pueda hacer con él lo que desee. Pero todo aquello que la atrae de él –sus maldiciones, la furia de sus ojos– ha desaparecido. «Si me hubieras mirado, me habrías amado» (Wilde 2005: 92), le dice a la cabeza de quien la ha hecho mujer, quien ha despertado en ella lo que ella despierta en los demás. Es muy probable que tenga razón. Herodes y el capitán la miran y la aman. Herodías solo se mira a sí misma, su paje mira a la luna –que se identifica con la princesa como portadora de muerte, pero no como objeto sexual– y al sirio, Iokanaán mira al Hijo del Hombre. Ninguno de ellos la ama. En el momento en que Salomé mira al profeta, al objeto prohibido, deja de ser una niña virgen para ser una mujer sexuada. Las consecuencias son fatales para ambos.





## 6. LA NOCHE SERÁ NEGRA Y BLANCA

### I

*Salomé* no es el trabajo más célebre de Wilde. Está muy lejos del mito contemporáneo en el que se convertirá su *Dorian Gray*, que comparte con el monstruo sin nombre de Mary Shelley, el mister Hyde de Stevenson y el conde Drácula de Bram Stoker un puesto capital en el terror –y en el imaginario general– moderno. *El retrato de Dorian Gray* es la única novela que escribe Wilde, y aparece por primera en 1890, en la revista estadounidense *Lippincott's Monthly Review*. Al menos los trece capítulos iniciales, a los que añadirá siete más en la edición inglesa, revisada y corregida. Pero ninguna de las ediciones se libra de la intromisión de manos ajenas a las del autor. El editor de la *Lippincott's* teme que el relato sea demasiado indecoroso, y elimina algunos pasajes sin comunicárselo a Wilde. La recepción en Estados Unidos es buena, pero la crítica inglesa es más estricta y considera que el texto es inmoral. Wilde escribe a los periódicos y hace un alegato apasionado a favor de la independencia del Arte. Uno de los pocos que defienden la obra es Walter Pater, mentor y amigo de Wilde. Aun así, le recomienda que haga algunos cambios en aquellas escenas y diálogos que pueden interpretarse como una defensa de la sodomía. Le hace caso, y para la edición de 1891 elimina las partes más susceptibles de acarrearle problemas, e incluye una nueva trama a fin de diluir el homoerotismo de la novela.

El joven Dorian llega a Londres tras la muerte de su abuelo, y conoce al pintor Basil Hallward en una de las primeras fiestas a las que asiste. El artista queda impresionado por la belleza del muchacho, así que decide hacerle un retrato. Es en su taller donde Dorian conoce a lord Henry Wotton, un amigo de Basil famoso por sus opiniones tendenciosas, su hedonismo y su descreimiento. Mientras Basil termina el fondo del cuadro, Henry saca a Dorian al jardín, y allí comienza a ejercer su influencia sobre él, al ofrecerle un bosquejo de su visión de la vida y los placeres. Basil sale a buscarles y en unos minutos termi-

na el cuadro. Los tres quedan maravillados ante la belleza tanto de la pintura como del modelo. Dorian les dice que es muy triste el hecho de que él vaya a envejecer y afearse mientras su imagen en el cuadro se mantendrá tan hermosa como en ese mismo instante. Daría su alma porque pudiera ser al revés. Lord Henry propone comprar el cuadro, pero Basil le dice que no puede ser de nadie más que de Dorian.

El muchacho va esa noche al teatro, donde se enamora de Sibyl Vane, una actriz de diecisiete años que le asombra con su talento. Al acabar la función va a verla al camerino y allí le declara su amor. Su aspecto de caballero y el esmero con que va vestido hacen que destaque en un teatro de mala muerte como aquél. Ella le llama Príncipe Azul y dice amarle también, pero su madre es escéptica y su hermano Jim – que al día siguiente embarca como marino mercante– le odia nada más verle, y amenaza con matarle si le hace daño a Sibyl. Dorian comunica el compromiso a sus amigos, y lord Henry y Basil deciden acompañarle para ver a su futura esposa, de la que Dorian solo cuenta maravillas. Esa noche su actuación es bochornosa. Los amigos dejan el teatro antes de que acabe la función. Cuando Dorian va al camerino para preguntarle qué ha ocurrido, ella le dice que ahora que está enamorada y van a casarse ya no necesita fingir ser otra, y que ha actuado mal a propósito. Pero para Dorian su encanto estaba en lo creíble que resultaba en cualquier papel que interpretara, y ahora que esa magia se ha esfumado rompe la relación. Al llegar a casa e ir a desvestirse observa que la expresión de su retrato ha cambiado. Ya no muestra la inocencia del adolescente, sino un gesto cruel, como su trato con Sibyl.

A la mañana siguiente decide reparar el daño, pero lord Henry le informa de que la joven murió esa misma noche, al ingerir ácido cianhídrico. La policía abrirá una investigación para dilucidar si se trata de una muerte accidental, por lo que Henry pregunta si hay algo que la relacione con Dorian. No es así. En un primer momento, Dorian asegura que ha sido él quien la ha matado. Al abandonarla la ha empujado al suicidio. Pero en seguida cambia y se vuelve frío. El dolor solo dura un instante y las sensaciones pasadas no deben imponerse sobre el presente. Cuando se queda solo se da cuenta de que el

cuadro cambió en el preciso momento en el que ella tragaba el veneno, y que mostró la crueldad con la que la había tratado.

Al día siguiente Basil le pide ver el cuadro, que pretende llevarse a París como la pieza central de una exposición que tiene programada. Dorian se niega. Teme que el pintor descubra su secreto, pero no solo consigue ocultarlo, sino que logra que Basil le confiese el suyo: él es su ideal, su musa, y puso todo su empeño y su alma en la confección de la obra. Hay en ella más de sí mismo que del propio retratado; lo que se puede observar allí es su admiración profunda hacia el modelo. Basil se va, y Dorian decide esconder el cuadro en el ático, en su antiguo cuarto de estudio. Pide a su criado que traiga al enmarcador, que lleve una carta a lord Henry y que espere la respuesta antes de volver. Pretende que no vea cómo mueven el cuadro, aun cuando esté tapado y no pueda verse. A su vuelta, el criado trae de parte de lord Henry un libro, una novela de un autor francés en la que Dorian descubre con asombro todo lo que podría ser la vida.

Durante los siguientes dieciocho años se abandona al sensualismo, a un tipo de hedonismo más interesado en la experiencia del instante que en sus efectos a largo plazo. Se acerca al catolicismo, a la perfumería o a la música. También al coleccionismo de joyas y se mantiene joven, hermoso y bien vestido. Pero no todo es decadencia. Ofrece en su casa bailes y fiestas fastuosas a las que acude lo mejor de la buena sociedad londinense. Algunos jóvenes le toman como modelo de conducta, seducidos por su buen gusto y por el hecho de que haya convertido su vida en una obra de arte.

Dorian desaparece a temporadas. Durante un tiempo comparte una villa en Francia con lord Henry, pero su buena fama mengua día a día. Algunos que antes buscaban su compañía ahora le rehúyen, y otros abandonan el club o el salón en el momento en que le ven entrar. La noche antes de cumplir los treinta y ocho años, Basil le encuentra por la calle. Viene de su casa, ya que quería hablar con él antes de irse a París. Van los dos hasta la casa y allí Basil le informa de los terribles rumores que se cuentan sobre él, cómo la gente le tiene ahora por un corruptor y un vicioso. Dorian le embauca y le lleva al ático para que vea el cuadro. El pintor tarda en reconocer su obra y se horroriza cuando al final lo hace. Entonces Dorian coge el cuchillo

que había usado años atrás para cortar el envoltorio que lo cubría durante el traslado, y apuñala a Basil en el cuello. Ya está muerto, pero parece poseído por un frenesí homicida y le asesta varias puñaladas más.

Al día siguiente hace llamar a Alan Campbell, un antiguo amigo médico, y le chantajea para que se deshaga del cuerpo, que disuelve en ácido nítrico. Esa misma noche acude a una cena y parece ausente y sombrío. Se va pronto a casa, pero de madrugada toma un carro y va al puerto, a un fumadero de opio. Allí se encuentra con Adrian Singleton, un joven al que convirtió en adicto, y a una prostituta que le llama Pacto del Diablo y Príncipe Azul. Sale de allí y se dirige a otro fumadero donde estar solo. De camino, alguien le agarra por la espalda, le empuja contra la pared y le pone una pistola en la cabeza. Es Jim, el hermano de Sibyl Vane, que lleva años buscándole. Dorian le dice que le mire, que es demasiado joven para tener nada que ver con la muerte de una actriz casi veinte años antes. Jim le cree y le deja escapar. La fulana del fumadero le pregunta al marino por qué no le ha matado, si es el mismo Príncipe Azul al que busca, que no ha cambiado de aspecto en todo ese tiempo.

Una semana más tarde, Dorian está coqueteando con una prima de lord Henry, la duquesa de Monmouth, en el invernadero de Selby Royal. Cuando ella va a entrar a vestirse para la cena, Dorian va a buscarle unas orquídeas, pero se desmaya al ver a Jim. Pasa tres días encerrado en casa, hasta que consigue sobreponerse al terror y se convence de que el hermano de Sibyl no puede saber quién es él y, por tanto, no puede acosarle, que su aparición debió ser una mala jugada de su imaginación. Pasea con la duquesa y va de caza, pero uno de los ojeadores muere por un disparo y él lo toma como un mal augurio. Vuelve a invadirle el pánico y decide volver a Londres de inmediato. Cuando se prepara para partir, uno de los criados le dice que nadie conocía al muerto. Galopa hasta la granja a la que han llevado el cadáver y descubre con alegría que se trata de su perseguidor.

Ya en la ciudad, Dorian visita a lord Henry y le cuenta sus deseos de cambiar, y que ha hecho su primera buena acción. Ha estado viendo, dos o tres veces por semana durante el último mes, a una joven cam-

pesina llamada Hetty, pero ha dejado de hacerlo sin llegar a corromperla. Su amigo se burla de él y le habla de su divorcio, del suicidio de Alan Campbell y de la desaparición de Basil. Dorian le pregunta por lo que pensaría si le dijera que ha sido él quien ha asesinado al pintor, a lo que le contesta que el asesinato es un crimen demasiado vulgar para él. Hablan sobre las costumbres, sobre la existencia del alma y Henry le pregunta por su secreto para mantener su aspecto casi infantil durante tantos años. También alaba su existencia, su capacidad para hacer de la vida una obra artística.

Dorian vuelve a casa asqueado por su propia belleza y por la obsesión que le ha unido a su retrato todo ese tiempo. Reflexiona sobre la influencia que ha ejercido en los demás, pero no encuentra motivos para sentirse culpable por la muerte de Jim Vane, ni por el suicidio de su amigo Alan, ni siquiera por el asesinato de Basil. Es por su cuadro que él es lo que es. Piensa que su buena obra con Hetty puede haber borrado algún mal del retrato. Sube a verlo y descubre que es aún peor. Entonces reconoce que ha actuado con ella por vanidad y por curiosidad. Es un hipócrita. El cuadro es su conciencia y decide acabar con ella. Apuñala el cuadro con el mismo cuchillo que usó con el pintor y se oye un alarido que atraviesa el silencio nocturno. Cuando los criados consiguen entrar a la habitación desde el tejado, descubren el retrato en su estado original, y a un anciano horrible, vestido de etiqueta, en el suelo, con un cuchillo clavado en el corazón. Al ver las joyas que lleva reconocen a su amo.

Nos encontramos, una vez más, ante la transformación que supone el paso del mundo infantil al de los adultos. Dorian llega a la gran ciudad desde el campo cuando es todavía poco más que un chiquillo. No sabemos con exactitud qué edad tiene, pero por las referencias que se hacen en el texto –y por las preferencias de Wilde– podemos deducir que está entre los dieciocho y los veinte años. Desde la perspectiva de los antropólogos morales, dejar el campo para vivir en Londres significa abandonar la inocencia para caer en las garras del vicio. En efecto, eso es lo que le ocurre a Dorian. El encuentro con lord Henry en el taller de Basil es un momento epifánico en el que el joven tiene dos revelaciones. Por un lado, Henry le insta a vivir su vida, a experimentar toda clase de sensaciones, a que cumpla todos sus deseos como vía para alcanzar la felicidad. Por el otro, al con-

templar por primera vez el cuadro terminado, reconoce la impresión que provoca su presencia en los demás. Descubre al fin el poder de su belleza y la gloria de su juventud. Pero, al revelársele su propia gracia, la pierde. Ofrece su alma para conservar su aspecto, y el pacto se sella.

Los dos amigos son los padres espirituales de Dorian: lord Henry le enseña a ser narcisista, mientras que Basil le enseña a ser vanidoso. La diferencia entre ambos estriba en que el primero actúa a conciencia, mientras que el segundo lo hace por impulso, empujado por la fascinación que siente ante la belleza ideal del muchacho. En su primer encuentro, antes incluso de verle, siente su mirada entre la multitud reunida en la fiesta. Siente su atracción vampírica, como diría Paglia, y sabe que han de conocerse. El encanto de Dorian es natural, fluye antes de que él mismo sepa que existe. El retrato solo hace manifiesto lo que estaba latente. De igual manera, la defensa del hedonismo por parte de Henry resuena en su mente como un eco. Puede que las palabras sean nuevas, pero las ideas estaban ahí antes. Lo mismo ocurre con la novela infame que le presta. Es cierto que ambos personajes influyen en el desarrollo inmoral, en la caída de Dorian, pero no le descubren nada nuevo. Lo único que hacen es despertar unas partes de su conciencia que dormían, y que bien podrían haber despertado solas o por cualquier otro motivo.

Su ingenuidad no es tanta, ni siquiera en origen. Dorian Gray es la pose, la apariencia pura. En ese sentido, es la encarnación de la moral victoriana, desdoblada en la dualidad hipócrita del retrato y el retratado. Ante la idea de que cualquier acto impúdico, cualquier pecado o vicio ha de dejar una marca visible en quien lo comete, el retrato actúa como filtro o como espejo, como un doble simbólico que absorbe la fealdad de su modelo. Si Dorian es el personaje público, el retrato es el privado, la parte que queda oculta y encerrada en la intimidad del hogar, en un cuartito bajo llave. En ese sentido, Dorian es lo ajeno, mientras el retrato es lo propio. Son el personaje y la persona, los opuestos complementarios de la doble moral tan típica de la Inglaterra victoriana, pero que ya veíamos en la Merteuil de *Las amistades peligrosas*. Los años de indulgencia y de sensualismo no pasan factura en Dorian, hasta que los rumores sobre su conducta empiezan a extenderse. De hecho, parte del gozo que siente está en mantener

una imagen pública impoluta mientras no se reprime ante nada. Eso es lo que le recriminará Basil, aunque no quiere creer que sea cierto. A pesar de su adoración hacia él, sigue siendo un individuo con fuertes creencias morales, y no sucumbe ante lo que es, sin duda, un enamoramiento homosexual. Cuando le pide ver su obra por primera vez le confiesa su obsesión por él y los celos que sentía cada vez que le veía hablar con otros. Pero en la versión de 1890 la declaración va más allá:

Es totalmente cierto que te he adorado con un sentimiento infinitamente más fuerte del que un hombre tiene por su amigo. No sé por qué, pero nunca he amado a ninguna mujer. (...) Confieso de buen grado que te he adorado como un loco, sin límites, de forma absurda. (Wilde 2010: 155, nota 49)

Basil no es el único que cae hechizado. Dorian encanta en dos sentidos de la palabra. Gusta mucho, pero también subyuga y lleva a la gente a hacer cosas que, en principio, no harían. Al menos de forma voluntaria y consciente. Tiene un poder casi mágico que seduce sin remedio tanto a hombres como a mujeres. Ese encanto es el que enamora a Sibyl, que en la versión inglesa le llama *Prince Charming*, es decir, Príncipe Encantador. El sentido es el mismo que el de Príncipe Azul, y ambas son las formas tradicionales que encontramos en los cuentos de hadas, pero el nombre inglés hace referencia explícita a esa cualidad fascinante que en castellano se pierde. La trama de Sibyl es parte de los siete capítulos añadidos en la versión de 1891 de la novela. La intención de Wilde es rebajar el tono homosexual del relato, como ocurre con el fragmento eliminado de la declaración de amor de Basil. Sin embargo, la tensión homoerótica sigue presente, y el episodio de la actriz no hace sino añadir una nueva capa de inmoralidad. En lugar de mostrar a un joven sodomita, lo que vemos es a uno bisexual y, por encima de todo, cruel.

Dorian aparenta ser un hombre de bien cuando es, en realidad, un hombre de mal. Disfruta tanto de la vida de la alta sociedad como con los vicios que encuentra en el East End, la parte más pobre de la ciudad, donde acuden las damas respetables a repartir su caridad. Pero Dorian se tiene a sí mismo, no necesita de los demás para satisfacerse. Al menos no en el sentido en que funciona –o debería funcionar–

la caridad. Es como el libertino sadiano, una figura cerrada, un circuito estanco incapaz de empatizar con nadie, no digamos ya de amar. Los otros son un simple medio para alcanzar su objeto de adoración: él. Si el monstruo de Frankenstein es el Prometeo moderno, Dorian Gray es el nuevo Narciso, hechizado ante su propia imagen. Incluso llega a besar los labios de su retrato. Es esa imagen la que resulta fascinante, la que seduce de forma irremediable. Pero no podemos olvidar que Wilde es un esteticista, y esa imagen, a pesar de todo, no es simple apariencia. A través de Basil sabemos que ella transmite la personalidad, incluso antes de que esta se desarrolle por completo. Gracias a lord Henry, Dorian aprende el principio decadentista de la persona como obra de arte. De ahí el cuidado de su aspecto, el esmero que pone en el vestir y la elección de las joyas. La juventud y la belleza son los dos únicos principios que deben exaltarse, y el propio placer es la única causa por la que vale la pena hacer algo.

El muchacho se convierte en una versión mejorada de lord Henry, y poco a poco adopta su visión cínica –en el sentido vulgar de la palabra– y su forma de hablar en epigramas. Puede que su descenso a los infiernos del vicio no se traduzca en una degradación física, pero sí lo hace en su carácter, que se vuelve cada día más pesimista. También le invade la paranoia. El simple pensamiento en que es posible que alguien pueda descubrir su secreto y ver el retrato le hace huir de fiestas, del campo, o de donde quiera que esté, para volver a casa y comprobar que el cuarto sigue cerrado. Esto no le impide continuar su bella tarea de destruir las vidas y las reputaciones de quienes se acercan a él. Sabemos que causa la muerte, por su mano o de forma indirecta, de Sibyl, Basil, Jim y Alan; que chantajea, que fuma opio, que seduce a mujeres casadas como la duquesa de Monmouth y a muchachas inocentes como Sibyl o Hetty. También que despierta el deseo homosexual de Basil y que comparte una villa con Henry en Francia –lo que podría indicar también una relación de este tipo, o no–, todo ello mientras mantiene una vida social activa y conserva una imagen de respetabilidad durante casi veinte años. Esa es su gran obra.

La de lord Henry es comportarse con él como un Sócrates invertido, que empujara a Alcibíades a pensar en sí mismo y en su propio placer. Con su descaro y su impertinencia, con el ingenio como método,



inocula en Dorian los principios decadentes del hedonismo y le inicia en la senda de Gautier o de Pater. Sin embargo, es consciente de los límites que no debe cruzar. Por eso le advierte que no debe dejarse enredar en la investigación de la muerte de Sibyl. Le dice: «En París, este tipo de cosas te haría célebre. Pero en Londres la gente tiene demasiados prejuicios» (Wilde 2010: 137). La clave de la novela está aquí. La lección que parece extraerse es que uno puede llevar una doble vida siempre y cuando esta no se descubra. La sociedad es un teatro, un juego de apariencias. Cada uno a su manera, Henry y Dorian tensan los convencionalismos. El primero se mantiene dentro del círculo, pero el segundo llega a romperlo, y eso le causa la muerte. No es el arrepentimiento ni la culpa, porque nunca llega a sentirlos. Es el conflicto entre la conciencia individual y la moral, entre lo propio y lo ajeno, lo que le empuja a acabar con el cuadro, el espejo que muestra su corrupción. Dorian encarna la figura de la respetabilidad que esconde un secreto turbio y vergonzoso. No hay nada más victoriano que eso, ni más inglés si consideramos, como hace Wilde, la hipocresía como su deporte nacional. Los cambios en el retrato parten de la misma idea que germina en la incipiente novela detectivesca y en la primera ciencia policial: que todo crimen deja huella.

Lo que parece más importante es que el crimen de Dorian es ser un hedonista, y para la sensibilidad victoriana, todo placer remite siempre al sexo. De este modo, podemos leer la historia como el despertar sexual de un joven provinciano, que actúa en público como si no ocurriera nada, mientras su conciencia se pudre, encerrada bajo llave, por el desenfreno. En su senda de depravación arrastra a quien se cruza con él. Lo cierto es que una sensación de fatalidad impregna toda la novela, como si la tragedia fuese inexorable, y Dorian aparece al mismo tiempo como víctima y como verdugo. Es la víctima de Basil y de lord Henry pero, sobre todo, de sí mismo, puesto que lo que crece en su alma estaba allí antes de que ellos intervinieran. Es el verdugo de todos aquellos que no pueden resistir su poder de seducción, es decir, de casi todos. Porque hay mucho de elitismo en la novela.

Paglia habla del carisma de Dorian como una cualidad que le coloca en la cumbre de la jerarquía pagana. Su aspecto, es decir, su belleza, le confiere autoridad sobre los otros, que se someten a su voluntad

dominados tanto por la fascinación que irradia como por el deseo sexual que despierta en ellos. En su presencia la moral desaparece. La consecuencia de esta dominación –que siente incluso el propio Dorian ante sí mismo, no lo olvidemos– es la aparición de una lógica masoquista insalvable. Su placer es lo único a tener en cuenta, incluso por encima del propio dolor, de la propia desgracia o incluso la propia muerte. Donde está él no hay Ley, no hay sociedad. Si Salomé es la mujer fatal, Dorian Gray es el héroe maldito en la línea de Byron, pero también en la de Milton. Es el héroe satánico que trae consigo la destrucción. Encarna al mismo tiempo la hipocresía victoriana, el culto a sí mismo romántico –que dará lugar al narcisismo contemporáneo– y la unión entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte del psicoanálisis freudiano.

## II

No es de extrañar que la crítica recibiera con reservas la novela. A pesar de su desenlace fatal, su desarrollo está plagado de inmoralidad, es una especie de oda al sensualismo y ni siquiera las modificaciones de 1891 hacen desaparecer su aire decadente y homosexual. Es un ataque directo a la estricta moral victoriana. En parte, esa es la voluntad de Wilde, que siempre tuvo afición por el escándalo. En parte, es un espejo que pone en evidencia la hipocresía de esa moral, a través de un personaje que carece de profesión más allá de el cuidado de sí –aunque muy lejos del sentido cínico, esto es obvio–, que es pura imagen; cuyas virtudes pueden verse en su persona, pero cuyos vicios son también visibles a través de la podredumbre de su retrato.

Debemos recordar que Wilde es irlandés y que, por muy integrado que está en la vida londinense, no deja de ser un extranjero. Nace en Dublín en 1854, hijo de una familia burguesa que forma lo que podría llamarse alta sociedad de la época. Su padre es William Wilde, un importante cirujano y otorrino, que publica varios trabajos sobre medicina, arqueología y tradiciones irlandesas. Su madre es la poeta Speranza, de nombre Jane, una ferviente nacionalista y voz lírica del movimiento secesionista. La casa del joven Oscar y sus dos hermanos es un referente cultural. Estudia a los clásicos con una beca en el Trinity College de Dublín y completa sus estudios en el Magdalen Colle-

ge de Oxford. Durante sus años universitarios coquetea con el catolicismo y empieza a desarrollar su faceta esteticista y decadente en la línea de los autores franceses. En 1878 gana el premio Newdigate por su poema *Rávena*. Obtiene el título ese mismo año y regresa a Dublín. Intenta conseguir un puesto docente y continúa escribiendo y publicando poemas, que reúne en un volumen en 1881. El año siguiente lo pasa recorriendo Estados Unidos, impartiendo conferencias sobre Arte y esteticismo, y su papel de dandi, afectado y decadente, ya está completo. Su estilo y su ingenio le convierten en un personaje popular, y le granjean tantas críticas como éxitos. Viaja a París y Londres, continúa publicando poemas y empieza su carrera teatral, en 1883, con el melodrama *Vera o los nihilistas*, escrito en 1880. En 1884 se casa con Constance Lloyd, con quien tendrá dos hijos, Cyril y Vyvyan. Escribe en revistas, publica ensayos y relatos breves, y su notoriedad va aumentando. Cuando publica *El retrato de Dorian Gray* ya es un autor de éxito. Entre 1892 y 1895 estrena las comedias de sociedad *El abanico de lady Windermere*, *Una mujer sin importancia*, *Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto*.

En estas comedias, que gozan de éxito, Wilde retoma la crítica social que lo había convertido en causa de irritación. De hecho, a pesar de la enorme distancia estilística, el principio rector de *La importancia de llamarse Ernesto* es el mismo que el de *Dorian Gray*: que puede vivirse en la hipocresía siempre que mantengamos las apariencias. O cuando los demás quieran creernos. En la obra, estrenada en 1895, los dos protagonistas masculinos crean unos personajes para que les libren de sus obligaciones sociales cuando les venga en gana. El serio John Worthin se inventa a un hermano, Ernesto, que es un crápula que vive en la ciudad. Cada vez que se mete en un lío, el bueno de John ha de ir a sacarlo. La realidad es que es él mismo quien se hace llamar Ernesto en la ciudad. Su amigo Algernon Moncrieff le confiesa que su querido Bunbury, que siempre está enfermo, también es una ficción que le sirve de excusa para ir al campo cuando lo desea. El lío se desata cuando John se declara a la prima de Algy, Gwendolen, que le conoce por Ernesto. Por su parte, Algernon va a casa de John haciéndose pasar por su hermano Ernesto, y allí se compromete con la huérfana que vive bajo la protección de su amigo, Cecily. Al juntarse todos los personajes, se descubre que, de los dos Ernestos, ningun-

no lo es. Pero los problemas de identidad se resuelven y pueden casarse con sus respectivas prometidas.

Aunque el tono es ligero y el conflicto es trivial, el fondo es idéntico al de *Dorian Gray*. La diferencia es que en la novela el cuadro, es decir, la corrupción de la conciencia, puede verse y revelar la depravación de Dorian, mientras que en la comedia el lío se resuelve mediante la confianza. Las jóvenes quieren creer las excusas de sus prometidos para haberles mentido en el asunto de sus nombres. Para ellas es de importancia capital que sus maridos sean Ernestos. En castellano se pierde el doble sentido del inglés, que juega con la homofonía entre el nombre propio «Ernest» y el adjetivo «*earnest*», es decir, «serio». A las dos muchachas les vale lo peregrino de los pretextos que les dan cuando interrogan a los mentirosos. De hecho, son ellas mismas quienes argumentan que lo han hecho para verlas más.

La tía de Algernon y madre de Gwendolen, lady Bracknell, se opone a ambos matrimonios. Ella representa la rigidez de la buena sociedad victoriana. La falta de una buena familia hace que John y Cecily no sean candidatos a entrar en la suya. Algernon dice que le da igual, que con ser su marido le basta y no necesita a la sociedad. Su tía le contesta: «Nunca hables mal de la sociedad, Algernon. Solo las personas que no pueden entrar en ella lo hacen» (Wilde 2002: 551). Claro, que su esnobismo hacia la pobre huérfana sin familia ha desaparecido al saber que tiene una fortuna de ciento treinta mil libras. Del mismo modo, cuando se descubre que John es el hermano perdido de Algernon, y que su patrimonio es aún mayor que el de Cecily, nada impide que se case con su amada. Solo queda la cuestión del nombre, que Gwendolen no puede dejar pasar. Se sabe que el niño perdido se llamaba como su padre, pero nadie lo recuerda tampoco. Como era general, John consulta el Blue Book, el registro donde aparece toda la sociedad, y descubre que se llama Ernesto. Cuando lady Bracknell le acusa de banalidad, él responde: «Al contrario, tía Augusta, ahora me doy cuenta, por primera vez en mi vida, de la formal importancia de llamarse Ernesto» (Wilde 2002: 563).

Esta frase que cierra la obra, ese «*being Earnest*» que se lee en el original, juega otra vez con el doble sentido. Hace evidente la importan-

cia de ser Ernesto, porque de otro modo no habría boda. Al mismo tiempo, la de ser serio para formar parte de la alta sociedad. Es decir, ser recto, honesto y respetar las normas. Salvo que ya hemos visto cómo de seria y de honesta es esa alta sociedad. Si hay dinero puede comprarse un sitio, y si las mentiras son lo bastante convincentes puede hacerse lo que se quiera. Wilde lo sabe por experiencia. Resulta irónico cómo acusa a la sociedad victoriana de hipocresía cuando él mismo lleva una doble vida mucho más peligrosa de lo que parece ser consciente. Primero sus logros académicos y más tarde su éxito literario le han aportado un lugar en la buena sociedad, pero siempre ha sido un elemento extraño situado en sus límites. Su estilo al vestir, el ingenio de sus afirmaciones, su gusto por las paradojas y por el escándalo, hacen que muchos le admiren y vean en él un artista que disfruta mostrando lo arbitrario de las convenciones, pero también despierta el desprecio de los sectores más conservadores, que le ven como una amenaza a la moral.

El problema no se limita a eso. Wilde podría haber vivido entre aprecio y desprecios sin mucho problema, siempre y cuando pudiera seguir escribiendo. Lo que causará su desgracia es que él también guarda un secreto que se hará público: es sodomita. Eso no significa que su matrimonio fuera por conveniencia o lo utilizara como una cortina de humo para deshacer los rumores que corrían, desde su juventud, sobre su sexualidad. Las cartas que le dirige a su mujer demuestran un amor profundo y sincero y, a pesar de sus ausencias, siempre fue un buen padre para sus hijos. Pero la atracción por su mismo sexo está siempre presente. Es muy probable que su amigo Robert Ross sea su primer amante varón, en torno a 1886. Pero es lord Alfred Douglas, Bosie, quien termina por desencadenar sus deseos.

Se conocen a mediados de 1891, por mediación de un amigo común, Lionel Johnson, pero no es hasta mayo del año siguiente cuando se encaprichan el uno con el otro. Bosie es un estudiante de Oxford con aspiraciones como poeta, joven, guapo y aristocrático. Tiene todas las características para impresionar a Wilde, que queda prendado con él. Por su parte, Bosie ha leído *El retrato de Dorian Gray*, y ve en el autor de treinta y ocho años tanto un referente artístico como una figura paterna. Su hermano mayor, Francis, les pone en contacto para

que Wilde ayude a Bosie con ciertas personas que le están haciendo chantaje. El romance entre ambos es ardiente. Aunque el sexo dura poco tiempo, mantienen un amor tormentoso que durará casi el resto de la vida de Wilde. En 1893, las obras de teatro le reportan alrededor de unas cien libras semanales, y dilapida esa pequeña fortuna en malcriar al caprichoso Bosie. Se dejan ver en los restaurantes y en los clubs con cierto descaro, en especial por parte del muchacho, que tiene tendencia a montar escenas en público.

Que su relación deje de lado el sexo entre ellos no significa que no haya sexo de ningún tipo. Bosie introduce a Wilde en los círculos de chaperos de clase baja, a quienes conocería, haría algún regalo – como una pitillera, que parece ser el más habitual– llevaría a cenar y después a una habitación de hotel. En muchas ocasiones el encuentro inicial se haría en casa de Alfred Taylor, en Fitzroy Square. A diferencia de lo que ocurre con Bosie o con Ross, la compañía de estos hombres solo tiene un carácter sexual. La relación con Bosie, por el contrario, tiene algo de socrático. Oscar le ama por su físico, pero también ejerce como padre, maestro y protector. Además, Bosie encarna una figura propia de sus textos que es evidente en *Dorian Gray*: el traidor posible. Parte de su atractivo reside en la posibilidad de que le traicione, de que le destruya. No soporta sus arrebatos, verle tan griego –aunque la *hýbris* es, en cierto sentido, poco griega–, pero esa faceta desmesurada es tan seductora como terrible. En *De profundis* podemos leer:

Era como darse un banquete con panteras. El peligro era la mitad de la emoción. Solía sentirme como debe sentirse el encantador de serpientes cuando tienta a la cobra a alzarse de la tela pintada o el cesto de junco que la contiene, y le hace desplegar la capucha a su mandato, y mecerse hacia delante y hacia atrás en el aire como se mece reposadamente una planta en un arrollo.

*[It was like feasting with panthers. The danger was half the excitement. I used to feel as the snake-charmer must feel when he lures the cobra to stir from the painted cloth or reed-basket that holds it, and makes it spread its hood at his bidding, and sway to and fro in the air as a plant sways restfully in a stream.]* (Wilde 2010: 1180)

Con esas panteras se refiere a los muchachos a quienes pagaba por su sexo, que forman parte del submundo homosexual victoriano, lle-

no de estafadores y delincuentes. Pero la peligrosidad que menciona también está en el propio Bosie, tan temperamental y que en cualquier momento puede llevarle a la ruina. El muchacho tiene hacia él sentimientos encontrados. Por un lado está la admiración hacia el autor consagrado que, al mismo tiempo, pasa por encima de las convenciones como si no fueran con él. Por el otro, el desprecio hacia alguien que es a todas luces superior a él, al menos en lo artístico e intelectual, y que le hace ver sus propias limitaciones. Querría llegar a ser como él, pero es consciente de que nunca logrará su propósito. Por eso le odia. Además, en sus momentos de despecho, se despierta en Bosie el auténtico espíritu aristocrático, el sentimiento de élite que no reconoce a Wilde entre los suyos, por mucho éxito que pudiera este lograr. Su familia es irlandesa y profesional, está a un mundo de la nobleza inglesa. Puede destruirle si lo desea, ahí radica su parecido con Dorian Gray.

Es cierto que la familia Douglas tiene problemas, pero también lo es que Bosie es un niño malcriado que no sabe apreciar el valor del dinero. Por eso lo queman sin pensar. En ese sentido, Wilde actúa como un padre consentidor, todo lo contrario que su verdadero padre, el marqués de Queensberry. Se trata de un hombre serio e irascible, difícil de tratar por su franqueza y la fuerza de su carácter. No es de extrañar que las peleas con Bosie sean tan continuas como brutales. Oscar se ve enredado en unas disputas que vienen de lejos y que nada tienen que ver con él, salvo que lord Queensberry ve en él a la serpiente que corrompe a su hijo, y debe detenerlo. Bosie es el causante indirecto de su caída.

Ahora bien, no sería justo pensar en lord Queensberry como un déspota empeñado en romper un idilio, y en Wilde y Bosie como sus víctimas inocentes. Lo cierto es que la actitud pública de los amantes va de lo descarado a lo directamente insensato, más aún si tenemos en cuenta los principios de decencia que imperan en la sociedad victoriana. Los rumores son constantes y llegan a oídos del marqués, que intenta pararlos a toda costa. Insta a su hijo a que abandone de inmediato el trato con Wilde, le amenaza con desheredarlo y en junio de 1894 se presenta en casa del escritor, sin cita y acompañado por un matón, para presionarle en la misma dirección. Pero por respuesta reciben un comentario ingenioso, la amenaza de

recibir un balazo y la prohibición de volver a entrar en aquella casa. A partir de ese momento, el marqués pone todos los medios a su alcance para separarles, aunque eso implique hacer acusaciones públicas. Queensberry es un personaje vil, pero quiere salvar a su hijo, en el mejor de los casos, de la deshonra y, en el peor, de la cárcel.

La muerte de su hijo mayor, Francis, vizconde de Drumlanrig, añade una nueva capa de preocupación y mala baba al asunto. En octubre de ese mismo año, cae en lo que se considera un accidente de caza. Sin embargo, existen dudas razonables, y se sospecha que pueda haber sido un suicidio o, aunque es menos probable, un asesinato. Las causas de la tragedia estarían en el romance que habría mantenido con el entonces primer ministro, Archibald Primrose, conde de Rosebery, de quien se rumorea que es homosexual o bisexual. Parece sensato que lord Queensberry no quiera perder a otro hijo por la misma causa. La noche del 14 de febrero de 1895 se estrena *La importancia de llamarse Ernesto* en el St. James's Theatre de Londres. Allí acude el marqués con el fin de lanzarle a Wilde un ramo de verduras podridas cuando salga al escenario, pero alguien avisa al autor y la policía le impide la entrada. El triunfo de la obra es arrollador.

Solo unos días más tarde, Queensberry acude al club Albemarle, del que Wilde es socio, y en recepción le deja una tarjeta de visita en la que escribe a mano: «Para Oscar Wilde, que alardea de sodomita» (*For Oscar Wilde, posing sodomite* [sic]). Ese «*posing*» es importante, porque la acusación no es de sodomía, sino de su apariencia. Lord Queensberry no se atreve –o no le hace falta– a acusar a Wilde de ser un sodomita, sino que la basta con que actúe como tal. En una sociedad en la que el decoro, la respetabilidad y las buenas apariencias son los pilares de carga, hacerse pasar por homosexual es tan malo como serlo, o quizá más. Es lo que ocurre cuando los secretos turbios no son tan secretos. Wilde tarda más de una semana en visitar el club y recoger la tarjeta, que el recepcionista ha metido en un sobre al comprobar lo escandaloso del texto. Podemos imaginarnos la reacción del dramaturgo al percatarse de que el conflicto entre Bosie y su padre la ha estallado en la cara. Ya no es un asunto privado, sino que puede destruir su nombre, su familia y su carrera como autor. Piensa en huir a Francia siguiendo el consejo de Robbie Ross, pero Bosie insiste en que la única salida es ir a juicio. El daño está



hecho, sea cual sea la decisión que tome. Si deja pasar el asunto, su reputación quedará reducida a la nada, puesto que la acusación será notoria muy pronto. Si acude a los tribunales, el marqués podrá aportar pruebas de que su afirmación es verdadera, lo que le eximiría de culpa. Al final, la opinión de Ross tiene menos peso que la de Bosie, y Wilde denuncia a Queensberry por difamación. El arresto se produce el 2 de marzo.

El día 3 de abril de 1895 empieza el que puede ser el proceso judicial más mediático del siglo XIX. Tanto el público general como los periodistas están ansiosos por conocer el resultado de un litigio en el que están involucrados uno de los dramaturgos más célebres del momento y todo un lord. Desde el primer momento se hace patente que los comentarios ingeniosos de Wilde no son bien recibidos por parte del juez, aunque al público sí le hacen gracia. El primero en interrogarle es el abogado de la acusación, sir Edward Clarke, un abogado íntegro que solo acepta representar los intereses de Wilde después de que este le asegure que no existe ninguna base en la afirmación de que alardea de sodomita. Pretende dar de él una imagen de un caballero formal e instruido, marido ejemplar y padre amantísimo. Da gran importancia al hecho de que las insinuaciones de lord Queensberry no son en torno al delito en sí, sino su apariencia. Destaca la buena relación que mantiene Wilde con toda la familia Douglas salvo el padre, aunque los dos habían compartido mesa en alguna ocasión.

También saca a relucir un episodio ocurrido en 1893, cuando Alfred Wood acude a él para informarle de que tiene unas cartas suyas dirigidas a Bosie, para ver si le daría a cambio de ellas algo de dinero con el que poder emigrar a Estados Unidos. Wood le entrega tres cartas, Wilde se apiada de él y le da quince libras para el pasaje de barco. Tiempo después, Beerbohm Tree le hace llegar una copia de otra carta, cuyo original le llevará William Allen a su casa. Wilde le dice que es una «hermosa carta», pero que ya tiene una copia, por lo que no le dará nada. Allen se va con ella, pero Wilde le da un soberano por las molestias. En seguida aparece Robert Cliburn para decirle que Allen le envía la carta por su amabilidad y, aunque no le pide nada, recibe también un soberano. Esa carta, cuya naturaleza podría parecer incriminatoria, era en realidad una versión en prosa de un soneto que aparecería más tarde, traducido al francés, en *The Spirit Lamb*, una

revista dirigida por Bosie. Clarke se esfuerza en hacer ver que las formas de esa carta no desentonan con lo que cabría esperar de un poeta de fuertes inclinaciones estéticas, aunque podría parecer otra cosa si esto no se tuviera en cuenta. Le pregunta por su obra literaria y por otros acontecimientos de su vida.

En cuanto empieza a hablar Edward Carson, el abogado defensor, queda claro que acudir a los tribunales ha sido un error. Su estrategia es mostrar a Wilde como un corrupto, autor de obras inmorales, que pervierte al joven e inocente lord Alfred Douglas y forma parte de un círculo de corrupción en el que, mediante la mediación de Alfred Taylor, se abusa de muchachos pobres y sin formación. Lo primero que hace notar es que Wilde ha afirmado tener treinta y nueve años, cuando ha pasado los cuarenta. Si ha mentido en algo tan trivial como su edad, no cabe duda de que puede haber mentido en asuntos más serios. El primer día lo dedica a interrogarle sobre su obra y sus opiniones artísticas. Le pregunta por su relación con la revista *The Chameleon* (El camaleón), en la que publica unas «Frasas y filosofías para uso de los jóvenes», pero en la que también aparece el relato *El sacerdote y el acólito*, de John Francis Bloxam. En ese cuento se describe el amor fatal entre los dos personajes que le dan título, y Carson no duda en definirlo como inmoral.

Wilde defiende que el Arte no es moral o inmoral, sino bueno o malo, y que su calidad solo depende de sus características estilísticas, no de que transmita un mensaje de ningún tipo. Ese relato en particular le parece malo, y su ejecución, pobre. También dice haberse puesto en contacto con el editor al ver que sus aforismos aparecían en el mismo volumen que ese relato, para informarle de que le parece repugnante. La defensa del Arte por el Arte es la misma que aparece en la introducción a *Dorian Gray*, y Carson señala las similitudes entre ambas obras. Asegura que un aire sodomítico impregna toda la novela y que la relación entre lord Henry Wotton y Dorian Gray es un reflejo del vínculo real entre Wilde y Bosie: una iniciación al mundo del vicio por parte de un hombre mayor a un joven inocente. Este argumento no solo sirve para presentar a Wilde como una especie de sátiro del que lord Queensberry ha de proteger a su hijo, sino que, además, exculpa al joven de toda falta. Sin embargo, por lo que se

desprende de la correspondencia entre los amantes, parece que el papel de corruptor lo representa el muchacho y Wilde es la *víctima*.

El alegato de Carson es demoledor no solo por lo acertado de su análisis literario, ni siquiera porque ponga en evidencia lo peregrina de la explicación que da Wilde del supuesto poema en prosa y la forma en la que trata de hacer pasar un chantaje –Cliburn es un chantajista notorio y convicto– por otra cosa, sino que demuestra que las amistades que mantiene con jóvenes el autor no lo son tanto. Íntimas sí son, pero no amistades. La prueba de ello es la reacción de Wood al encontrar las cartas de Bosie en una chaqueta que este le había regalado. En lugar de devolvérselas a su amigo Oscar, le hace saber que las tiene y Wilde acude a un abogado para recuperarlas. Toda su estrategia de la bondad y la caridad hacia muchachos desfavorecidos se viene abajo. Por no hablar de lo irónico que resulta rodearse de chicos sin formación y acusar de esnobismo a quienes hacen distinciones entre clases sociales, cuando él mismo es un esnob.

Cuando Carson empieza a recitar los nombres de los chaperos dispuestos a declarar –coaccionados, claro– contra Wilde, este retira los cargos y acepta un veredicto de no culpabilidad. Su error principal ha sido pensar que lord Queensberry se limitaría a intentar demostrar la naturaleza sodomita de su relación con Bosie, y que no emplearía su fortuna y a los mejores detectives privados para sacar a relucir todas y cada una de las que ha mantenido a lo largo de su vida. Aceptar su no culpabilidad significa dos cosas: reconocer que la acusación de que Wilde actúa como un sodomita es verdadera, y que esta acusación se ha hecho por el bien público. Las consecuencias son que el demandante ha de pagar las costas judiciales y que el Estado actúa por oficio contra él. Al juicio por injurias le sigue uno por sodomía y conducta obscena en el que el jurado no alcanza ninguna resolución. Sin embargo, se le vuelve a juzgar y esta vez se le declara culpable. El juez le aplica la sentencia más severa: dos años de trabajos forzados en la prisión de Reading.

Los juicios y el encarcelamiento de Wilde suponen, de algún modo, la confirmación de su teoría estética, expuesta en *La decadencia de la mentira*, que defiende que la Naturaleza imita al Arte. En su argumento contra el naturalismo, Vivian le dice a Cyril:

El Arte comienza con la decoración abstracta, con un trabajo puramente imaginativo y placentero que maneja lo irreal e inexistente. Ese es el primer estadio. Entonces la Vida queda fascinada por esta nueva maravilla y pide entrada en el círculo encantado. El Arte toma a la Vida como parte de su materia bruta, la recrea y la remodela en formas inéditas, es absolutamente indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña, y mantiene entre sí y la realidad la barrera impenetrable del estilo bello, del tratamiento decorativo e ideal. El tercer estadio es cuando la Vida se alza con el poder y expulsa al Arte al desierto. Esa es la verdadera decadencia, y esto es lo que ahora nos aqueja. (Wilde 2009: 38)

Quienes, como Carson, ven en *Dorian Gray* un reflejo de la relación entre Wilde y Bosie se equivocan solo en la dirección de su mirada. Es la realidad la que devuelve la imagen de la ficción, y Bosie quien suplanta a Dorian como agente de la destrucción, aunque lo haga de forma mediada, indirecta y, sobre todo, involuntaria. Una cadena de errores y malas decisiones lleva a Wilde a pasar de ser un dramaturgo de éxito a escribir una obra trágica de literatura carcelaria, la carta dirigida a Bosie que Robbie Ross titulará *De profundis*. Y después, nada. Su sentencia le impone el castigo más severo que contempla la legislación inglesa debido, con muchas probabilidades, a los resultados de la investigación de lord Queensberry. Al descubrir un círculo de homosexualidad que implica no solo al autor, sino a gran parte de la alta sociedad y del gobierno, el marqués tiene en sus manos el poder para procurar un castigo ejemplar.

De hecho, Constance Wilde ya sufre las consecuencias durante el juicio. La expulsan del hotel en el que se aloja y ha de enviar a los niños con su hermano, a Suiza, para evitarles la deshonra de ver a su padre pasar ese trance. Durante su encarcelamiento, la madre de Wilde muere. Cuando sale de Reading Gaol, su salud está destruida. Constance muere a consecuencia de una operación, lo que elimina la única posibilidad de que vuelva a ver a sus hijos. Es indicativo de la vergüenza del asunto y la tragedia que supone el hecho de que la familia no haya vuelto a emplear el apellido Wilde, ni siquiera su único nieto, Merlin Holland, que recoge las actas del primer juicio a su abuelo en *El marqués y el sodomita* (*Irish peacock and scarlet marquess*, en su mucho más sugerente título original), ha editado sus cartas completas y ha escrito una obra de teatro sobre su juicio. El 20 de mayo de

1897, un día después de su liberación, Wilde emigra a Europa. Su única obra nueva es *La balada de Reading Gaol*. Vive durante muy poco tiempo con Bosie, pero la relación es imposible. Sobrevive los tres últimos años de su vida gracias a la beneficencia. El 30 de noviembre de 1900, Oscar Wilde muere en París a causa de una meningitis.

### III

Wilde no parece ser consciente de que, al acudir a los tribunales, ha puesto en marcha los mecanismos que permiten a la sociedad defenderse de individuos como él. Como artista y como excéntrico, está por encima de las convenciones, pero lo que le revela el proceso es que esa desvinculación funciona en ambos sentidos. Si él se aparta y vive de una forma que la Ley contempla como peligrosa, el castigo puede ser temible. Pasa toda su vida jugando con la idea del escándalo, pero cuando este es real, las consecuencias son desastrosas. Le humillan y le condenan a una pena atroz. No pueden condenarle a muerte, pero tampoco importa demasiado, porque los presos de Reading Gaol no suelen sobrevivir más de un año debido a las durísimas condiciones a las que se enfrentan. Lo sorprendente es que Wilde cumpla toda su pena y logre salir, aunque quien sale es otro hombre distinto al que ha entrado. Ha perdido la salud, las ganas de escribir y el trato con Bosie nunca podrá ser el mismo.

En el interrogatorio del primer día del juicio contra lord Queensberry, Carson le pregunta por un poema de Bosie que también aparece en el mismo número que sus consejos para los jóvenes y el relato de Bloxam. Se trata de *Two loves* (Dos amores), un poema que Douglas escribió en 1891, cuando aún no había abandonado Oxford. El interés de Carson se centra en los últimos tres versos y medio, en especial el último:

(...) Soy el verdadero Amor, lleno  
los corazones del joven y la muchacha con una llama mutua.  
Entonces, suspirando, dijo el otro: «que sea tu voluntad,

Soy el amor que no se atreve a pronunciar su nombre.»<sup>17</sup>

[... *I am true Love, I fill / The hearts of boy and girl with mutual flame.  
/ Then sighing, said the other, 'Have thy will, / I am the love that dare  
not speak its name.*]

El abogado pregunta a Wilde cuál es ese amor que no se atreve a pronunciar su nombre. Si el Amor verdadero es el que se da entre un joven y una joven, entonces ese será entre dos muchachos. La respuesta es que sí, pero que no cree que el poema sea indecoroso. Cuando Charles Gill le pregunte en el segundo juicio sobre la misma cuestión, la réplica será más elocuente. Se trata de un amor muy bello, pero incomprendido en su tiempo, un afecto espiritual entre un hombre y un muchacho, como el que inspiró algunos sonetos de Shakespeare o a Miguel Ángel, y que era común entre los griegos. Ha caído en la trampa. Lo que para él es un amor hermoso en un hermoso poema no lo es tanto para la opinión general. Es evidente que hace referencia al amor homosexual o, para ser más precisos, a la corriente uranista que defiende la pederastia al modo griego y de la que forman parte tanto Bosie como Bloxam.

El acento en este tipo de relaciones entre un hombre y un muchacho está en su carácter espiritual, más que en su naturaleza física. De hecho, parece que el amor entre Wilde y Bosie es de esta clase, al menos después de los momentos iniciales. Pero, en cualquier caso, es el tipo de confirmación que busca Carson. Mientras Wilde se ve a sí mismo como un *erastés*, los demás le consideran un perverso. Donde uno se cree Sócrates ante Alcibíades, los otros piensan en lord Henry Wotton y en Dorian Gray.

Lo cierto es que la imagen de la Grecia clásica como un paraíso de la homosexualidad dista mucho de ser verdadera, y las normas y tradiciones que regulan ese tipo de relaciones son muy estrictas. Dover defiende que la homosexualidad masculina cala durante la época arcaica con tanta profundidad en la sociedad griega por la necesidad de establecer vínculos intensos, ya que estos no se dan dentro del ma-

---

<sup>17</sup> El poema puede leerse íntegro aquí:  
<http://www.poets.org/poetsorg/poem/two-loves> [Consulta: 20 de julio de 2015]

rimonio ni en la vida familiar. Las condiciones que plantea un estado de guerra permanente –incluso cuando esta no está declarada– facilitan la aparición del eros homosexual. Aunque solo son Creta y Esparta las ciudades que subordinan las relaciones familiares a una estructura militar, en el resto de Grecia los hombres y las mujeres forman parte de espacios separados, lo que inhibe el pleno desarrollo de una intimidad entre marido y mujer, o entre el padre y el hijo, que se cría en el *gineceo* o ambiente femenino. La homosexualidad, por tanto, tendría un carácter educativo y afectivo que no aparece en otro lugar.

El tipo de relación aceptable se produce entre un *erastés* (amante) adulto y un *erómenos* (amado) más joven, aunque existen variaciones en el tiempo y según las ciudades. En Esparta, por ejemplo, se fomenta el eros homosexual. Al cumplir la mayoría de edad, el *erómenos* puede encontrarse en el ejército luchando junto a su *erastés*. Tanto en Élide como en Beocia se explota esta posibilidad como aliciente que empuja a ambos a lucirse ante su amante, y les lleva a acometer acciones heroicas. El llamado Batallón sagrado de Tebas está integrado por parejas de este tipo. Aunque en Esparta no se utiliza de forma deliberada esta organización militar, lo cierto es que se juega con esa posibilidad. La sociedad espartana asume las formas castrenses en todo momento, y la educación de sus jóvenes se limita a la instrucción militar: los ciudadanos varones permanecen segregados de las mujeres, los padres pierden la autoridad de sus hijos ante los ancianos y se exige de todo ciudadano que contribuya a mantener el poder del Estado, sea cual sea su sexo. Este hecho otorga a las mujeres espartanas una autonomía impensable en el resto de territorio griego, y provoca que en Atenas, su enemigo tradicional, se las considere masculinas y desvergonzadas.

Un joven espartano puede tener relaciones de hasta cuatro tipos distintos: lealtad hacia los varones de su edad, con posibles relaciones sexuales; la que mantiene con su *erastés*; el matrimonio; y una relación en la que él ejercería como *erastés* de una muchacha soltera y que incluiría el coito anal. Sin embargo, la hipótesis de que el origen de la homosexualidad griega se encuentra en las tradiciones dorias solo se basa en la organización militar de sus ciudades, como Esparta. A esto se suman las críticas que se hacen a la permisividad de sus

conductas, y que provienen de territorios si no enemigos, al menos, en cierta medida hostiles. Ni en Homero –que obvia el componente pederástico de la relación entre Zeus y Ganimedes, y el mucho más evidente entre Aquiles y Patroclo– ni en la poesía yámbica arcaica se encuentra confirmación del nacimiento dorio y posterior expansión del eros homosexual masculino, por lo que no existe justificación para esta hipótesis. Parece más sensato pensar que se trata del producto de una cultura y una sociedad segregada como es la griega, y que su desarrollo se produce más o menos al mismo tiempo en todo el territorio heleno, con las diferencias propias de cada *polis*.

Scanlon sostiene –y su análisis es bastante convincente– que la aparición de la pederastia griega tiene lugar en torno al siglo VII a. C., como una forma de control de la natalidad debido al aumento poblacional del siglo anterior. Pero es en el siglo VI cuando se expande y se convierte en una institución educativa vinculada al desarrollo del atletismo, a la desnudez de su práctica y a los Juegos Panhelénicos (Olímpicos, Píticos, Nemeos e Ístmicos). Los futuros ciudadanos ingresan en la palestra a los doce años, donde hacen ejercicio y aprenden a luchar. Con el tiempo, las palestras se convierten en el lugar social por excelencia, al que acuden los adultos para observar a los muchachos, admirar su belleza y, llegado el momento, cortejarlos. Para ello es necesario el consentimiento paterno pero, una vez conseguido este, y aceptada la relación por parte del *erómenos*, el *erastés* se convierte en una especie de mentor legal. Para alcanzar este estado, el *erastés* ha de demostrar su valía como ciudadano virtuoso. El deber del *erómenos* es ofrecer resistencia, pero acceder en el momento oportuno. Del mismo modo, el padre debe mostrarse reticente a que su hijo adopte el papel de amado, pero si no logra tener admiradores se considera un fracaso, ya que significa que el chiquillo no es *kalós kai agathós*, es decir, bello y bueno. Además del buen aspecto, lo que le hace atractivo es ser valiente, justo y modesto.

Tengamos en cuenta que la sociedad griega está obsesionada por la idea de éxito, con lo que hace una competición de casi todo. La seducción de muchachos no lo es menos, y un hombre estará dispuesto a conquistar a los más hermosos, mientras que los jóvenes querrán lograr el mayor número de admiradores posibles. El vínculo entre *erastés* y *erómenos* no se limita al periodo en el que son amantes,



sino que, en teoría, se mantiene toda la vida como una amistad más allá de lo ordinario. En algunas ciudades se recomienda tener un solo *erastés*, pero en Jonia y Eolia se insta a conseguir los más que se pueda, puesto que de ese modo se multiplican los vínculos sociales que mantendrá el *erómenos* como ciudadano adulto. Además de servirle de puente para conocer a otros adultos, el *erastés* suele adoptar el papel de instructor militar. Las polis carecen de ejércitos regulares y profesionales, por lo que todo ciudadano mayor de edad debe combatir en caso de conflicto bélico. En Grecia es muy a menudo. Esto obliga a estar en buena forma física, lo que da mayor importancia, si cabe, a las palestras, donde se pasa gran parte del tiempo libre luchando desnudos.

Es evidente que la pederastia es una actividad de las clases ociosas, puesto que cualquiera que trabaje carece del tiempo y los recursos para conquistar a los muchachos de las familias importantes. Los principios de moderación y de contención hacen que, incluso allí donde se anima su práctica de forma más explícita, como en Beocia o Élide, siempre se justifique la institución como una relación espiritual. Dover afirma que, aunque el *erastés* sí siente una atracción física hacia el *erómenos*, este no la siente hacia aquél. Los sentimientos que las atenciones del adulto despiertan en el joven no son los de *eros*, sino los de *philia*, esto es, no son carnales, sino espirituales, intelectuales, o como se quiera. Esa es la razón por la que consiente, cuando no hay más remedio, en dejarse hacer y se somete a las caricias, los besos y el sexo intercrural, que consiste en apretar los muslos para que el amante frote su pene entre ellos.

Esa es la teoría, pero la práctica no tiene por qué coincidir con ella. Del mismo modo que el *erómenos* se supone que no siente deseo físico hacia su *erastés*, se supone que no se deja penetrar por el ano, y se supone que no sentiría placer en el caso de que esto ocurriera. Al menos es lo que se desprende de los textos platónicos o de Jenofonte. Sin embargo, hay dos pruebas en contra que desmontan esta imagen idealista de la pederastia en la que parece caer Dover. La primera de ellas son las representaciones que aparecen en la cerámica que examina. En las escenas de cortejo que se ven en las vasijas, el *erastés* alarga el brazo para alcanzar los genitales del *erómenos*. Es difícil pensar qué objetivo puede tener este gesto si no es para estimularlos

y provocar excitación. En la vasija B598, por ejemplo, se ve cómo el hombre tiende un brazo hacia los genitales del muchacho mientras con el otro le coge el hombro en un gesto cariñoso. El muchacho, por su parte, le acaricia la barbilla como señal de aprobación. Esto se hace más evidente aún al darle la vuelta a la vasija, donde el muchacho aparece saltando mientras agarra al hombre por detrás del cuello con la intención de besarle. O en R295, donde se ve que el pene del muchacho está erecto. Sea como sea, tanto si hay un interés físico por parte del joven como si no, lo que queda claro es que «las normas descritas por Dover no dejan lugar para que el pene del chico esté involucrado en la homosexualidad griega» (*though the norms described by Dover provide no room for the boy's penis to be involved in Greek homosexuality*) (Murray 2000: 101-102), pero sí lo está.

La segunda prueba la encontramos en las últimas páginas de *El banquete* de Platón. Después de que los participantes hayan expuesto sus teorías sobre el eros, aparece Alcibíades borracho, acompañado por una flautista y otros compañeros. Se sienta entre Agatón, que es el anfitrión y a quien está buscando, y Sócrates, a quien no ha visto. Cuando el recién llegado se da cuenta de que está tumbado junto a su antiguo amante le recrimina que siempre está donde no espera verle y que, en lugar de colocarse junto a alguien divertido, ha ido a ponerse junto al más bello de los presentes. El encuentro ocurre tiempo después de lo narrado en el *Alcibíades* y después del romance entre ambos. Se nota la tensión entre ellos, al menos por parte del más joven. Aun así, decide elogiar a su antiguo *erastés*. Pero la forma que tiene de hacerlo es curiosa: le compara con las esculturas de los silenos que esconden figuras de dioses en su interior, y con el sátiro Marsias, que encantaba a las gentes con el son de su flauta. A causa del encantamiento que provocan las palabras de Sócrates, Alcibíades se encontraba con frecuencia a disgusto consigo mismo –como veíamos en el *Alcibíades*–. La razón de ese disgusto es que le hace sentirse incompleto, le hace dudar y darse cuenta de las faltas que comete. Cuando se aleja de él, por el contrario, quienes le rodean le cubren de halagos. Le acusa, en definitiva, de criticón y de abusar de la ironía en el trato cotidiano.

Pero lo que le molesta en realidad no es eso. Alcibíades está despechado. Tras su primer encuentro aceptó la compañía de Sócrates, al

principio acompañados, hasta que al fin consiguió quedarse a solas con él. Pensaba que aprovecharía el momento y la soledad para hablarle como se hablan los amantes, pero él siguió, por el contrario, igual que antes. Después le invitó a hacer gimnasia juntos y cuando consiente, lucharon. Juntos. Desnudos. Solos. Y solo lucharon. Después le invitó a cenar, pero en cuanto acabó la cena se fue. La segunda vez hablaron hasta la madrugada y, como era muy tarde, le insistió en que se quedara a dormir. Se quedó a dormir. Les dice a los presentes: «Así, pues, sabed bien, por los dioses y por las diosas, que me levanté después de haber dormido con Sócrates no de otra manera que si me hubiera acostado con mi padre o mi hermano mayor» (Platón 1988a: 278). Está dolido porque se sintió despreciado cuando compartieron cama y se cubrieron con la misma manta. Por eso no pueden reconciliarse. Él, que había ridiculizado a todos sus pretendientes, al fin acepta a Sócrates como *erastés* para descubrir que su amor es *philia* y no *eros*. Este hecho rompe la teoría de Dover en varios sentidos: el *erómenos* busca de forma activa al *erastés*, y le busca en un sentido físico, lo que parece indicar que no en todos los casos el muchacho es reticente ante el sexo y que, quizá, también él lo encuentre placentero.

El problema de Alcibíades es que no entiende a Sócrates, ni entiende que el empleo que hace del lenguaje erótico no tiene tanto que ver con el cuerpo como con el alma. En este sentido, la pederastia socrática es ejemplar: su amor es casto, intelectual y tiene como objetivo la mejora de su amado. Es la *paideia*, la educación que lleva al niño (*país*) a ser un ciudadano virtuoso. Creo que si los cínicos rechazan la pederastia no es por lo que tiene de homosexual, ni siquiera de sexual, sino por su función como mecanismo de transmisión de una serie de códigos morales que llevan al muchacho a convertirse en un hombre. Lo censurable no es la búsqueda de placer, al menos en el *erastés* activo, sino la cultura, la enseñanza que perpetúa un modelo de sociedad fundado en las desigualdades y en la búsqueda del éxito. Por no hablar de la lógica de poder que rige el trato entre *erastés* y *erómenos*. La crítica cínica se une a los discursos plebeyos que ven en el erotismo aristocrático signos de debilidad y decadencia.

Es en ese sentido como cabe entender las burlas en torno al sexo anal de la comedia ática. Aun cuando en principio estaría considerado un

acto ilícito, como quiere ver Dover, parece ser la práctica más habitual en las relaciones homosexuales. Debemos pensar que el cumplimiento de las reglas no es tan estricto como estas sugieren. En Atenas se emplea el término «laconizar» para referirse al coito anal, sugiriendo que fueron Teseo y Helena quienes lo inventaron, y haciendo referencia al origen espartano de ella. Pero, aunque puede tener un carácter ofensivo e injurioso –no muy alejado del uso actual del «tomar por culo»– cuando apunta a una relación homosexual, es una actividad común entre hombres y mujeres y no supone ningún problema.

Sí resulta conflictivo el recibir pagos por la relación. Es evidente que, como en cualquier otra relación romántica, se hacen regalos. En Creta se lleva a cabo un rito arcaico de probables raíces neolíticas, en el que el *erastés*, con el consentimiento paterno, rapta al *erómenos* y viven juntos una temporada en el bosque. Después acuden a un templo de Hermes o de Afrodita, donde depositan una tablilla y sacrifican a un animal. A su regreso a la ciudad, el hombre hace tres regalos al muchacho: una armadura, un buey y un cáliz. Todo este proceso recuerda al secuestro de la novia que realizan los espartanos, quienes después cortan el pelo a sus esposas como símbolo de domesticación de la animalidad y el salvajismo femenino. En las pinturas de las cerámicas que analiza Dover se ve con frecuencia al pretendiente ofreciendo un gallo, una liebre o incluso un perro como obsequio. Pero entender esto como pagos por unos servicios sexuales parece poco sensato.

No siempre ocurre lo mismo. En 346 a. C., regresan los embajadores atenienses que han firmado la paz con Filipo II de Macedonia. Timarco y Demóstenes –quien había formado parte de los embajadores en un principio– consideran que las condiciones de la paz son abusivas y que Filipo les ha despreciado, por lo que les amenazan con un proceso por no defender los intereses de Atenas. Pero se encuentran una sorpresa:

Los embajadores lograron hacer frente a esta amenaza mediante el recurso a una ley que impedía dirigirse a la Asamblea y privaba de otros muchos derechos cívicos a todo ciudadano que hubiese maltratado a sus padres, eludido el servicio militar, huido de una batalla, di-

lapidado su patrimonio o prostituido su cuerpo con otro varón. (Dover 2008: 50)

Esquines acusa a Timarco de haberse prostituido en su juventud, y gana. Le culpa de haber cedido a la *hýbris*, a la desmesura, y de haber empleado su cuerpo para obtener beneficios. La ciudad no puede dejar su futuro en manos de alguien así. Además, su conducta no se limitó a ser el querido (*hētairēkós*), sino que ha actuó como lo haría un prostituto (*peporneuménos*). Si hubiera mantenido una relación fuera de las reglas de la pederastia solo con Misgolao, aún podría excusársele, pero después de él vino Cedonides, y después Autoclides y Tersandro, pero también Anticles, Pitálaco y Hegesandro. Timarco vivió en casa de todos ellos, y de todos ellos, dice Esquines, recibió dinero.

La estrategia de Esquines se funda en dos puntos: los rumores y la falta de conocimiento de la ley específica a la que se refiere por parte del jurado. Dicha ley prohíbe a aquellos ciudadanos que se hayan prostituido ejercer ningún cargo público ni dirigirse a la asamblea. Por razones obvias, estas limitaciones no afectan a los esclavos ni a los extranjeros que visiten Atenas, que pueden prostituirse cuanto les venga en gana. La contratación de servicios sexuales homosexuales no es siempre ilegal, ni siquiera recibe castigo si el ciudadano se abstiene de ejercer sus derechos de ciudadano. Si Timarco no hubiera levantado la voz contra los embajadores y no hubiera formado parte de la vida política, Esquines no le habría denunciado. Dicho de otro modo, si el asunto hubiera quedado en el plano privado, seguramente no habría suscitado ningún problema.

Es evidente que el fondo de este conflicto no está en la homosexualidad, ni es el único caso del que nos ha llegado noticia en que se hace un uso político de las leyes y se emplea la vida privada como pretexto para destruir una reputación. En esta ocasión, los embajadores ganan, se mantiene la paz con Macedonia y se condena a Timarco a la *atimía*, esto es, le pérdida de todos sus derechos civiles. La consecuencia es que su carrera política se esfuma, porque quien vende su cuerpo bien puede vender la ciudad. No se trata de demostrar con hechos la culpabilidad de Timarco, sino de construir un argumento moral creíble. Al poner en duda la legitimidad de sus acciones –

puesto que ha cometido *hýbris*, o podría haberlo hecho- no cabe lugar para la absolución.

La ciudadanía en Atenas es un asunto muy serio, como se deduce también del juicio a Neera, que tiene lugar entre el 343 y el 340 a. C.. También en esta ocasión se emplea la técnica de apuntar a la vida privada para recalcar el peligro social que implica la inmoralidad. Neera, esposa de Estéfano, comparece acusada de usurpar los derechos civiles, de vivir como una ateniense cuando en realidad es una prostituta extranjera. Su delito es que quiere vivir como una ciudadana libre cuando no es más que una fulana corintia. Al apuntar a su peligrosidad moral, la acusación de Teomnesto ya ha ganado el juicio, puesto que el pueblo ateniense no puede aceptar una amenaza así. Acabamos de verlo con Timarco. Pero, una vez más, la acusación no es más que una excusa para eliminar a un enemigo. El propio Teomnesto empieza su intervención mencionando los problemas que Estéfano y Neera les han causado a él y a su familia. Se presenta como un vengador y un salvador de la patria, pero su causa es personal. Neera no es más que el medio para dañar a su marido. Pero Teomnesto es un orador limitado, por lo que cede la acusación a su cuñado, Apolodoro, a quien Estéfano ha llevado a juicio dos veces.

La primera tarea de Apolodoro es demostrar que la acusada vive como esposa de Estéfano, algo que la ley ateniense prohíbe de forma explícita. La segunda es aportar testimonios de que la mujer vivía en Corinto como esclava de Nicareta y que vivía del comercio carnal. Allí fue vendida a Timanóridas y a Éucrates, que la vendieron después a Frinión, quien aportó dinero de su bolsillo, del de la propia Neera y de sus amantes corintios. Tras comprarla, ambos viajaron juntos a Atenas. Como su nuevo dueño la maltrataba, ella empaquetó sus cosas y se fue a Megara con dos doncellas. Apolodoro dice que allí la conoció Estéfano, quien se alojó en su casa como lo habría hecho en la de una hetera. Como los megarenses eran tacaños y ella tenía gustos caros, aceptó volver a Atenas con Estéfano, quien le aseguró que viviría como su esposa, la protegería y tomaría a sus hijos como propios.

Según Apolodoro, Estéfano «vino con ella por dos razones: porque iba a disponer de una hermosa furcia de manera gratuita y porque, si

la ponía a trabajar, con su sueldo podría mantener la casa» (Demóstenes 2011: 72). Una vez instalados en Atenas, montan una especie de estafa para sacar dinero a extranjeros ricos e ingenuos, acusándoles de adulterio, al mismo tiempo que Neera sube su tarifa, argumentando que ahora es una honrada mujer casada. Es su única fuente de ingresos, y la forma que tienen de mantenerse los dos, a los tres hijos de Neera, a las dos doncellas y al criado de la casa. Pero entonces acude a buscarla Frinión. En lugar de llevársela de vuelta, llega a un acuerdo con Estéfano: Neera es libre, pero debe devolverle lo que le ha robado –aunque puede quedarse la ropa y las doncellas– y vivir con uno tantos días al mes como lo hará con el otro.

Pero no solo eso. Estéfano da a Frástor como esposa a Fano, la hija de Neera, haciéndola pasar –como había prometido– por suya. Cuando el marido descubre el engaño y se da cuenta de que la hija sigue los pasos de la madre, la repudia y denuncia a Estéfano, que le denuncia a su vez, aunque llegan a un acuerdo y no llegan a emprender acciones legales. Cuando enferma de gravedad, Frástor reconoce al nieto de Neera como su hijo, a fin de que su herencia no caiga en manos de su familia. Pero se recupera, se casa con una ateniense y, cuando presenta la niña ante la tribu y esta lo rechaza por ser hijo de una extranjera, él no hace nada más. A esto recurre Apolodoro: ni él ni el propio Estéfano han llevado a cabo ninguna acción para demostrar que los hijos de Neera han nacido de una mujer ateniense, por lo que, de forma implícita, están aceptando que es extranjera.

Aunque la acusación más grave es que Fano, hija de Neera y, por tanto, extranjera, ha visto, jurado y oído cosas que solo unos pocos atenienses elegidos pueden oír, ver y jurar. Esto ha ocurrido al casarse con Teógenes Cerónida, quien alcanza el puesto de rey. Este hecho pone en peligro la integridad de Atenas, puesto que deja en manos de una extraña tanto los secretos de la *polis* como el favor de los dioses. Estéfano es el responsable legal de sus mujeres, y ha mancillado las leyes de ciudadanía a distintos niveles. En primer lugar, Neera vive con él como si fuera ateniense, cuando no lo es. Fano es adúltera, extranjera y no merece la ciudadanía, a pesar de lo cual ha participado en rituales privados esenciales para la ciudad. Además, las dos ejercen o han ejercido la prostitución, por lo que han llevado la vergüenza a Atenas y han deshonorado a los dioses.

Cuando Apolodoro insta al jurado a que declare culpable a Neera no hace referencia a las pruebas que ha aportado –que son suficientes–, sino a razones morales: si la absuelven se deducirá que los ciudadanos de bien y las fulanas son iguales. Que putas y ciudadanas libres sean lo mismo es inadmisibile, aun cuando el juicio saca a relucir una paradoja: que las mujeres libres están recluidas en sus casas, mientras las prostitutas se mueven con libertad por la ciudad, acuden a banquetes y se mezclan con los hombres. No se ha conservado el alegato de Estéfano ni el veredicto del proceso, pero viendo lo que le ocurre a Timarco tres o cuatro años antes, es fácil suponer que la encontrarían culpable.

#### IV

Que el paso de dos milenios no termina con el empleo de la vida privada como arma política es algo que Wilde descubre ante los tribunales de forma violenta. En su defensa del poema *Two Loves* de Bosie afirma que el amor que no se atreve a pronunciar su nombre es como el de los griegos, lo que nos hace verle como el *erastés* de Douglas. En efecto, actúa como tal, le da el cariño que no encuentra en su padre y ejerce como su mentor y protector. Ahora bien, también es cierto que Bosie, como Alcibíades, es mayor para el papel de *erómenos*. Los griegos lo reservan para muchachos de entre quince y dieciocho años, que también es la edad en la que casan a las mujeres. Pero si Wilde se ve a sí mismo como una especie de Sócrates, parece olvidar la suerte que corre este, y cómo le condenan a beber cicuta por corromper a los jóvenes. O quizá lo tenga en cuenta, y se apodere de él el demonio de la perversidad del que habla Poe, que le llevaría a aceptar –si no buscar– su propia destrucción.

Lo cierto es que no tiene muchas más opciones. Cuando lord Queensberry entrega su tarjeta en el Albemarle, sella su destino. Si huye a Francia, como le sugiere Robbie, o si no actúa, su reputación y su carrera habrán terminado. La opción judicial puede ser más honrosa, o incluso más heroica en su aspecto trágico. Pero como les ocurre a Timarco y a Neera, el proceso está perdido incluso antes de empezar. Más que las pruebas –que son irrefutables– la condena la provoca la opinión pública, el pueblo de Inglaterra que no puede permitir que



un irlandés haga saltar por los aires sus ideales de decencia y respetabilidad. Que merezca o no pagar con trabajos forzosos por llevar una forma de vida u otra, sin haber hecho mal a nadie, es otra cosa, pero de lo que no cabe ninguna duda es de que es culpable de los delitos que se le imputan. Legalidad y justicia no siempre son sinónimos.

A pesar de las supuestas reticencias o las ambigüedades que se dan en ciudades como Atenas o Esparta, la pederastia griega es una institución aceptada y regulada que ejerce una función social y educativa. El *erastés* toma el papel de Artemisa y ayuda al *erómenos* a madurar, a abandonar la infancia para convertirse en un hombre. Le transmite los valores y le hace entender los pilares sobre los que se funda la sociedad griega. En caso de que aceptemos que la relación entre Wilde y Bosie es de un tipo similar, la que mantiene con Alfred Wood, Edward Shelley, Frederick Atkins, Charles Parker, Ernest Scarfe y otros tantos, no lo es. El momento en el que todo esto se hace evidente es cuando Carson le pregunta por Walter Grainger, el criado de Bosie en Oxford. Sorprende la respuesta que da a si alguna vez le ha besado: no, porque es muy feo. Si había dudas respecto a la culpabilidad de Wilde, aquí desaparecen. De haber sido guapo, lo habría hecho. O podría haberlo pensado, al menos. Cabe dentro de las posibilidades. Si el amor que siente por Douglas es espiritual y casto como el de Sócrates por Alcibíades, en estos otros casos lo que busca es una gratificación física. No hay duda. Es homosexual.

Por emplear la terminología foucaultiana, la homosexualidad griega forma parte del conjunto de prácticas de una *ars erotica* que se encuentra en el polo opuesto de la que entiende la *scientia sexualis* del siglo XIX. En la primera, el conocimiento, la verdad, se extrae de la experiencia subjetiva, del propio placer, y no está sometido a una ley moral sino al sujeto mismo. Saber y placer se alimentan mutuamente para crecer. Si ese saber es secreto lo es no por la creencia de que es inmoral y debe ocultarse, sino porque, como cualquier otro rito de paso, de ser público se debilitaría. La segunda, sin embargo, configura el modo en el que la sociedad occidental moderna se relaciona con el sexo, derivada de la confesión cristiana a partir de la Reforma. La verdad del individuo ya no se encuentra en las relaciones que mantiene con su entorno, no está en su clase social o en su filiación, sino

en sus acciones y su pensamiento. La carne y el sexo encierran el núcleo esencial del sujeto, ese núcleo que es necesario contener y que en ocasiones se escapa provocando una desgracia.

Por mucho que Wilde se crea en la primera, lo cierto es que vive la segunda. Su tiempo, como él mismo reconoce, no entiende el amor que siente un hombre por un muchacho, pero no dice por qué, cuál es la causa que lleva a esa incompreensión. El mundo griego, como veíamos más atrás, sostiene la teoría del cuerpo único, en el que las mujeres no son sino hombres imperfectos. En su obsesión por la perfección, la armonía y la juventud, no es de extrañar que los varones adultos pierdan la cabeza por los jóvenes que ven en las palestras, con los músculos tensos por el esfuerzo y brillantes por el acetite untado. La noción de pecado que trae consigo la carne cristiana, el cambio al modelo de dos cuerpos y la naturalización de los espacios segregados para hombres y mujeres que proponen Roussel y el resto de antropólogos morales, hace que esa visión sea imposible en el siglo XIX. Salvo para algunos uranistas que idealizan la doctrina griega, como Bloxam, lord Alfred Douglas o, quizá, el propio Wilde.

La aproximación al sexo ya no puede ser la misma. Lo que antes se vivía y se sabía por la experiencia, ahora está sometido a los discursos médicos, legales y psiquiátricos, que tratan de someterlo a los códigos propios del momento. Pero la misma carga epistemológica y metafísica que domina occidente durante más de un milenio condiciona esas técnicas que se pretenden nuevas, científicas y, por tanto, neutrales. Esa es la razón por la que, aun creyendo que la verdad del sexo equivale a la verdad del individuo, la cuestión se aborde de forma oblicua. Como el sexo mismo es problemático –y la sensibilidad romántica es también una muestra de ello–, la ciencia se enreda en aquellas acciones que se consideran peligrosas. Si hasta el siglo XVIII son las relaciones maritales las que están reguladas por la pastoral cristiana, el derecho canónico y la ley civil, y las demás –premaritales, extramaritales– quedan en una nebulosa que las condena pero no les presta una atención especial, a partir de ese momento se permite una cierta libertad o, mejor dicho, privacidad, en las prácticas que tengan lugar dentro de los muros del hogar y del matrimonio. Mientras se perpetúe la monogamia heterosexual y se mantenga en secreto, puede hacerse más o menos lo que apetezca.

Desde finales del XVIII son las sexualidades periféricas las que se someten a un análisis pormenorizado por parte de la medicina y la judicatura. Quienes no respetan las normas se consideran perversos, y forman parte del mismo grupo peligroso que los locos, los enfermos o los delincuentes. Ya no se trata tanto de que cometan faltas contra la moral, tampoco importa que sean niños precoces, onanistas, colegiales ambiguos o maridos sádicos, sino de que sus actividades, incluso las mentales, pasan a ser materia de estudio y condena médica y jurídica. Tras la segunda mitad del siglo XIX, el sodomita deja de ser aquel individuo que realiza determinados actos prohibidos, para transformarse, bajo la nueva mirada, en el homosexual, una figura cuya forma de vida depende en exclusiva de dichos actos.

Este vuelco ontológico que pasa de las acciones a las identidades es uno de los puntos clave del análisis foucaultiano. Foucault considera que es solo a partir de la perspectiva moderna desde donde puede establecerse la figura del homosexual como el reflejo perverso del padre de familia propio de las sociedades burguesas. La sodomía anterior queda reducida a un delito o un pecado, pero no constituye la verdad del sujeto como lo hace desde la medicina a partir del siglo XVIII. Sin embargo, hay indicios de que esta identificación se hace mucho antes de la aparición de la medicina científica, del giro introspectivo cartesiano y los modos de subjetivación modernos. Mills señala la preocupación que supone la frecuencia de la sodomía para las autoridades eclesiásticas italianas del siglo XV, como indican los sermones que Bernardino de Siena ofrece a los florentinos en abril de 1424. Con referencias a la destrucción de Sodoma, advierte de que todos los males de la humanidad se originan en ese acto impío. En 1432, Florencia establece el llamado Oficio de la Noche, que persigue de forma sistemática dicho crimen antinatural, y que condena a tres mil personas en los setenta años que permanece activo. Pero las cifras son aun mayores: de una población de cuarenta mil habitantes, más de diecisiete mil son encausados al menos un vez. Eso significa que más del cuarenta por ciento de los florentinos son examinados por el Oficio.

Ciudades como Boloña o Venecia crean instituciones similares, con penas que incluyen la muerte en la hoguera, en lo que Mills llama una virulenta «sodomofobia» (2005: 84). Pero lo interesante de su análi-

sis no está en las cifras, que indican una auténtica obsesión contra la sodomía en la Italia tardomedieval, sino en las pinturas de los siglos XIV y XV que pueden verse en algunas iglesias, y que representan los castigos que reciben los sodomitas en el infierno. El fresco del muro sur del Camposanto monumental de Pisa, obra de Buonamico Buffalmacco, es la primera pintura que sustituye el espacio infernal abstracto, como se entendía hasta el momento, por una especie de estructura jurídica en la que cada pecado recibe su castigo específico. La obra está fechada entre 1332 y 1342, y adopta, o al menos comparte, una división espacial como la que plantea Dante en su *Divina comedia*.

El fresco de Buffalmacco presenta de forma estructurada los siete pecados capitales y, sobre ellos, a los enemigos de la Iglesia. Cada tormento infligido refleja el pecado del que el condenado es culpable, como el avaro forzado a tragar monedas. Los sodomitas aparecen en pareja, entre los lujuriosos: uno está ensartado como una brocheta sobre las llamas, con el espetón atravesándole del ano a la boca, y cuya punta entra en la boca de su compañero. Ambas figuras se miran a los ojos, y se distinguen de otros empalados anteriores porque llevan puestas unas mitras que señalan su pecado. La escena refleja con claridad los recipientes sodomitas: la boca y el ano. Porque, no lo olvidemos, la sodomía medieval es una categoría confusa que no se limita al culo, sino que incluye toda aquella práctica sexual que tiene lugar fuera de la vagina, o que no se adapta a lo que en un determinado momento se considera natural. Como puede ser la relación entre un cristiano y una judía.

Sin embargo, la pintura remarca el carácter anal y homoerótico del pecado, siguiendo la caracterización más estricta que hace Tomás de Aquino. Otros frescos del siglo XV repiten esta representación, en Bolonia o en San Gimignano. Del mismo modo, los oficios contra la sodomía persiguen con especial fiereza el sexo anal entre hombres, seguido por su simulacro intercrural y la felación. Lo que destaca de estas imágenes religiosas es que hacen con precisión lo que Foucault atribuye a la confesión y la *scientia sexualis* moderna: fijar una identidad a través de la representación de un acto. El sodomita se identifica por su pecado, que queda congelado en el tiempo y hace visible la verdad de su alma a través del castigo de su cuerpo. Pero no esa

animación suspendida de la que habla Mills va más allá de la simple quietud propia de las fotografías, es la visión de lo que le ocurre en realidad en el más allá: «Representados *en sodomía* al mismo tiempo que están muriendo eternamente por su causa, los pecadores ejemplifican eficientemente el concepto agustiniano del infierno como suspensión en la muerte (*Represented 'in sodomy' at the same time as they are eternally dying from it, the sinners neatly exemplify Augustine's concept of hell as a suspension in death*) (Mills 2005: 93).

Un dato curioso es que en los registros judiciales es raro que aparezca el participante pasivo en los actos de sodomía, mientras que se persigue al activo, cuando en las representaciones visuales de los frescos religiosos suele ocurrir al revés, y quien recibe el castigo más severo es quien se deja penetrar. En el caso de Buffalmacco, mientras uno está ensartado en un pincho y un demonio le hace girar sobre las brasas, el otro se limita a recibir en la boca el extremo de la brocheta. De este modo se identifica la naturaleza de cada uno de los participantes según dé o reciba. Podemos deducir, por tanto, que en la Italia de los siglos XIV y XV se entiende la sodomía como un conjunto de prácticas en el que existen dos roles complementarios, cuyas posiciones determinan el castigo que reciben, tanto de mano de la justicia terrestre como de la divina. Así, el penetrador podía ser condenado a penas monetarias, al destierro o a arder en la hoguera, mientras que el penetrado podía ser castrado y marcado a hierro en el recto.

Pero las imágenes de los sodomitas ensartados sobre las llamas también hacen referencia a la animalidad y la comida. En particular a los cerdos, a los que se les compara durante el mismo periodo de tiempo. Los cerdos viven junto a los humanos y de ellos se extrae infinidad de productos pero, al mismo tiempo, provocan inquietud. Se les considera bestias inmundas que, en su desnudez rosada que recuerda a los niños, encarnan los pecados de la avaricia, la gula y la lujuria. Desde un punto de vista simbólico, al presentar a los sodomitas como brochetas, se está marcando en ellos dos transgresiones. Por un lado, la visualización del alma a través del cuerpo. Al representar su pecado de forma gráfica la humanidad puede ver aquello que, en principio, está reservado a Dios. Por el otro, al equipararlos a los cerdos, se transgreden los límites entre lo humano y lo animal. Se crea así un continuo que incluye en la misma figura el pecado, el acto

contra natura y el cuerpo degenerado. Un simple acto sexual se vincula a la enfermedad y la muerte, amenaza a la familia y provoca la ira de Dios.

Esto no significa que este sodomita equivalga al homosexual moderno, pero presenta indicios de que, de algún modo, pueden existir identidades sexuales premodernas. Hay pocas formas más efectivas de asimilar la persona a una actividad que colocarla en un muro para que el público la vea llevarla a cabo –en este caso, su parodia cruel– durante siglos. Como al avaro a quien Satán le caga dinero en la boca. Pero la identificación moderna no es solo moral, ni tiene que ver con el destino ultraterreno de su alma. Además de ser un asunto jurídico, es un problema médico. Para encontrar la verdad de un caso y actuar en consecuencia, la justicia, a partir de finales del siglo XVIII, recurre a los testimonios policiales y a los informes de expertos, a quienes considera fuentes fiables en las que confiar para obtener un veredicto. De ese cuerpo de expertos forman parte los psiquiatras, quienes no investigan el crimen, sino al criminal, quienes pasan «del acto a la conducta, del delito a la manera de ser» (Foucault 2007: 29). En ese sentido, moral y delito se convierten en lo mismo. La psiquiatría legitima el poder desde un punto de vista psicológico y moral, creando la figura del delincuente: todo en ella apunta al crimen, como una enfermedad moral.

Es el psiquiatra el que juzga, quien determina si el delincuente es responsable y, en consecuencia, punible, si es un demente y no es responsable de sus actos, si es peligroso, si puede curarse. Es el experto quien aporta los datos que permiten decidir si se le envía al asilo, a la prisión o al cadalso. La pericia, la evaluación psiquiátrica, hace que el criminal llegue ante el juez como ya interpretado, analizado y caracterizado como débil mental, malvado, perverso o inmoral. Este tipo de lenguaje no entraría dentro de un discurso psiquiátrico ordinario, pero lo hace cuando se dirige a un tribunal. Esto produce un rebajamiento doble: por un lado, rebaja el propio discurso psiquiátrico a un tono infantil; por el otro, muestra un paternalismo ridículo que reduce al criminal a poco más que un chiquillo. Pero la importancia de la pericia es que vincula de forma inexorable el delito a la vida misma del delincuente. Establece una unión con la justicia que transforma al mismo tiempo la institución médica y la penal,

que acude a la primera para tratar con aquellos personajes que considera anormales.

La psiquiatría se instituye como una disciplina normalizadora de las anomalías. Su intervención en la justicia supone un cambio similar al trato que reciben los leprosos y los apestados. Al leproso se le expulsa de la ciudad, se le elimina y, con él, la amenaza de contagio. La estrategia contra la peste es la contraria. A partir del siglo XVIII, cuando la ciudad se enfrenta a un brote, se la divide en cuadrantes y se ponen en cuarentena las partes de población afectadas. El resto se someten a una vigilancia extensiva, se pone a prueba su normalidad. Ese es el modelo disciplinario de ejercicio positivo del poder, que crea sus propios mecanismos y se funda en el conocimiento, que fragmenta, crea jerarquías y topografías en las que aplicar la norma. Este poder no reprime, sino que inventa. Ese es el modelo que aporta la psiquiatría al ejercicio del poder.

En un primer momento, la figura que representa la anomalía es la del monstruo humano. En ella se mezclan dos reinos distintos, por lo que la justicia no sabe qué hacer. En la Edad Media el monstruo es el hombre bestia; en el Renacimiento son los siameses, que no son dos ni son uno. En la Ilustración, ese papel lo representa el hermafrodita, a quien no se mata como antes, sino que se le hace elegir un sexo, vivir con acuerdo a él y, de ese modo, entrar en el orden jurídico y social. Ha de llevar la ropa que le corresponde y casarse con el sexo contrario. Pero en el siglo XVIII ya no se le considera como una mezcla sexual, sino una anomalía, una excepción biológica en la que puede residir el origen de la criminalidad. Lo condenable no es su unicidad física, sino su monstruosidad moral. El gran monstruo de finales del siglo XVIII y principios del XIX es Sade. Sin embargo, a lo largo del siglo XVIII se produce también un movimiento de generalización de la anomalía, que se va disolviendo en el individuo a corregir y en el niño masturbador. En menos de cien años, la anormalidad pasa de la naturaleza a la familia y, por último, al cuerpo. Se universaliza.

La revolución burguesa trae consigo un ejercicio constante del poder, opuesto a la excepcionalidad del poder medieval y absolutista, que siempre buscaba un excedente en el castigo como lugar y símbolo de la venganza del señor hacia los súbditos que le atacaban. Ahora hay

una vigilancia constante y a cada delito le corresponde una pena pública y simétrica a su gravedad. Eso no significa que no se busque en cada crimen el signo del monstruo. El criminal se sitúa junto al salvaje, antes de la sociedad y la ley. Es un ser natural pero patológico. Es quien antepone su voluntad y su deseo al bien común. Es el déspota. Es Luis XVI. Es Sade. Es el anarquista que no acepta el pacto social. Existe un continuo en el que el monstruo biológico se diluye en el revolucionario y el delincuente cotidiano. Biología, medicina, psiquiatría, jurisprudencia, política... todas apuntan al mismo lugar.

Pensemos que durante la Revolución francesa se caracteriza a María Antonieta como un monstruo político y sexual. En el primer sentido, es una caníbal que, siendo como es austríaca y, por tanto, extranjera, se alimenta de la sangre de los franceses. En el segundo, es incestuosa porque la desvirga su hermano, es adúltera porque es la amante de su cuñado, es homosexual porque se abandona a la lujuria con sus hermanas y sus primas. Pero el Terror jacobino también es un monstruo caníbal. El crimen alimentario y el crimen sexual son los dos grandes problemas de la etnografía y la psiquiatría del XIX.

La psiquiatría criminal se funda sobre casos extraordinarios en los que el delito carece de razón. El crimen es punible cuando hay un interés y una racionalidad, es decir, cuando existen unos motivos que, aunque sean injustificables, son comprensibles. Matar por amor, robar por necesidad o ambición, comerte a tu hija por hambre, como cierta mujer de Sélestat, Alsacia, en 1817. Pero cuando no se encuentran esas razones, lo que hay es locura, una locura que se considera tanto enfermedad como peligro. La función de la psiquiatría, por tanto, es higiénica, es la de proteger a la población general de ese circuito cerrado que forman criminalidad y locura. La idea de degeneración cumple con ese propósito a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Al advertir de un peligro que aun no se percibe, es como la ciencia médica logra su estatus privilegiado, de mano de un aparato penal que recurre a ella para justificar los castigos que dictamina.

Aquella ausencia de razón que el sistema penal del XVIII no logra entender, porque implica falta de interés por quien lo comete, en el XIX encuentra su justificación en el instinto, en aquellos impulsos automáticos que no pueden evitarse. Foucault señala:



Con la noción de instinto no solo va a aflorar todo ese campo de nuevos problemas, sino la posibilidad de reinscribir la psiquiatría no solo en un modelo médico que había utilizado desde hacía tiempo, sino también en una problemática biológica. (2007: 129)

Las consecuencias de este movimiento son la justificación de la eugenesia y la aparición del psicoanálisis. El instinto es peligroso porque encierra en sí la amenaza de muerte. El psiquiatra entra en casa para regular las relaciones entre el enfermo –obseso o perverso, pero consciente de su condición– y la familia, y entra a petición de, al menos, uno de los dos. Poco a poco se ha pasado de la gran locura homicida a las pequeñas neurosis cotidianas, a los trastornos casi universales. La familia, la escuela y cualquier otra institución, adoptan la función disciplinaria de corregir la patología, de normalizar al anormal.

Esa lógica psiquiátrica, médica y biológica que encuentra anomalías en casi cualquier hijo de familia burguesa, se aplica también a la política, y trata de desprestigiar al anarquismo demostrando que sus partidarios muestran rasgos físicos y mentales de desviación. A partir de la segunda mitad del XIX, con Baillarger en Francia y Griesinger en Alemania, el instinto se coloca en el centro de la enfermedad mental. El instinto, como anterioridad a la Ley, es patológico, de lo que se extrae una conclusión: que toda rebelión es locura. El papel de la psiquiatría es, en consecuencia, normalizar en dos sentidos. En primer lugar, dicta y protege las normas, las leyes tácitas. En segundo lugar, alza su edificio sobre la regularidad funcional biológica, opuesta a «lo patológico, lo mórbido, lo desorganizado, el disfuncionamiento» (*ibíd.*: 155).

La anomalía entra en el plano sexual desde dos puntos distintos. El primero es a través de la herencia y la degeneración, que justifican desde una perspectiva médica y biológica el clasismo y el racismo. Las buenas familias se mantienen sanas, mientras que las malas degeneran, sus descendientes enferman, enloquecen o se desvían. El segundo es la periferia sexual, que pronto se extiende a casi todas las conductas. Si desde la Reforma la confesión de la lujuria había otorgado a la Iglesia el papel de análisis y dirección de la conciencia, la psiquiatría retoma dicha práctica y la adapta en su examen del deseo y del placer, es decir, del instinto. Pero el peligro que entraña la ins-

pección del cuerpo es, por paradójico que suene, que pone el cuerpo al descubierto. Revela a la conciencia una corporeidad que antes se le negaba.

Esto provoca que, al no saber qué es lo que le ocurre ni cómo debe interpretarlo, se den los casos de posesión en los que la carne se rebela y convulsiona. La posesión es la gran preocupación teológica desde el siglo XVII. La cristiana –porque el cuerpo convulso es casi siempre femenino–, al afrontar aquello en cuya existencia no cree, aquello que no es más que una cáscara mortal y pecaminosa, reacciona con violencia porque esta escapa a su entendimiento. La tarea del confesor es evitar esa reacción a través de la dirección de la conciencia, a través del mecanismo de la confesión. La puesta en palabras funciona como un exorcismo, igual que ocurrirá después con el psicoanálisis. La racionalidad ilustrada traduce la carne concupiscente al lenguaje médico. Ese cuerpo rebelde abandona la Iglesia para entrar en la clínica. La convulsión ya no es el signo del Diablo, sino de la locura; es la liberación automática del instinto. La poseída del siglo XIX es la histeroepiléptica. Pero la causa de sus males sigue siendo la misma: el deseo.

Ahora bien, la convulsión es una respuesta excepcional del cuerpo. Donde puede observarse y comprenderse su desarrollo y la aparición de la sexualidad es en el colegio, en el adolescente. El colegio se convierte en ese lugar en el que el cuerpo adolescente se somete a una vigilancia continua, donde los horarios, la misma estructura del edificio, las duchas, los dormitorios comunes, el programa educativo... todo está pensado para evitar la masturbación. Mientras para la doctrina cristiana es una cuestión secundaria y menor, en el siglo XIX la mano errante se coloca en el centro de la reflexión sobre el sexo. Pero antes de ser un problema moral se trata de una cuestión médica. La masturbación se entiende como causa, o al menos como una de ellas, de todas las enfermedades, así como de la pérdida de capacidades intelectuales, morales y reproductivas. Por tanto, el empeño en evitar que los niños se toquen no muestra tanto un interés en salvar sus almas como una obsesión por proteger sus cuerpos. El deseo infantil, que antes se veía como autoerótico, en el siglo XIX se vuelve relacional.

A finales de siglo y principios del xx, antes de la eclosión del uso de material pornográfico, se vincula al deseo incestuoso que el niño siente hacia sus padres, en especial su madre. La aparición de Edipo es una de las consecuencias de la nueva estructura familiar burguesa, nuclear y cerrada. Pero antes del deseo edípico se encuentra la tentación, la seducción de los niños por parte de los adultos del entorno inmediato. Es el deseo de los tíos, de las primas, del servicio, el que provoca la masturbación. La paranoia que vive el siglo xix respecto a la mano errante responde a una intencionalidad política, a una voluntad de transformar la sociedad y organizarla a partir de los espacios segregados que proponía la antropología moral unas décadas antes. Ha de ser la madre quien críe a sus hijos en persona, y no delegar una tarea tan importante en gobernantas o institutrices. Al reducir al mínimo el personal que rodea a los niños e implementar una vigilancia permanente sobre ellos, se elimina la posibilidad de que sean corrompidos. Hasta que llega Freud, claro. Entonces ya no se culpabilizan las influencias externas, sino que se reinserta la anomalía en el propio cuerpo infantil, en su instinto y su voluntad de placer. Porque lo que aterroriza a Freud, como a Heinrich Kaan, es que el deseo sexual no se limita a la vida reproductiva, sino que cubre toda la existencia humana o, mejor, que se oculta bajo ella como su causa instintiva. Es el sexo visto como animalidad, como locura, como naturaleza a dominar. Es el placer como aberración.

Pero la que quizá sea la amenaza más imperiosa del onanismo<sup>18</sup>, más allá de que deje ciego o tísico, es que puede hacer de quien lo practique un desviado, un adulto perverso. Si en su *Psycopathia sexualis* (Psicopatía sexual), publicado en 1844, Kaan monta todo un entramado teórico para evitar y curar la masturbación, cuando en 1886 Richard von Krafft-Ebing publica su tratado homónimo, tacha como perversa toda actividad sexual que no tenga por objetivo la reproducción. El fetichista, el sádico o el zoófilo aparecen en sus páginas como depravados. Pero la gran figura que se cierne sobre la familia

---

<sup>18</sup> Tiene gracia que se llame onanismo a la masturbación, porque Onán no se masturba. En Génesis 38: 9 leemos: «Sabía Onán que los hijos no serían suyos, y cada vez que entraba a la mujer de su hermano se derramaba en tierra para no dar hijos a su hermano.» (*La santa Biblia* 1964: 54)

de bien es el homosexual, que aparece en 1870 en el *Archiv für Neurologie* (Archivos de neurología) de mano de Carl Friedrich Otto Westphal. En el nuevo modelo de dos sexos complementarios, el homosexual representa una inversión, la aparición de un deseo femenino en un cuerpo masculino y de un deseo masculino en un cuerpo femenino. Krafft-Ebing cree que se trata de una inversión del alma. El homosexual se caracteriza, por tanto, según una serie de rasgos asociados a la feminidad: blandura, sentimentalidad, debilidad física e intelectual... Es todo lo que no es un hombre de verdad.

De hecho, es a partir de tres personajes –la mujer histérica, el niño masturbador y el adulto perverso– como se construyen, de modo antagónico, la familia y la sexualidad burguesas. Es por oposición a estos elementos anormales como se subjetivan los individuos de bien, como la psiquiatría adopta el papel de organizadora de las formas de vida, esto es, como se instituye como disciplina biopolítica. La burguesía, al volver la mirada hacia el cuerpo, descubre su sexo «como un campo de alta fragilidad patológica» (Foucault 2006a: 71) donde se oculta la verdad de la persona. Existe una necesidad de saber, y de saberlo todo, de ordenar ese saber y, al mismo tiempo, un temor y unos prejuicios que impiden, o al menos dificultan, ese conocimiento. El papel del psiquiatra es revelar aquello que permanece oculto incluso a uno mismo a través de un relato, de una puesta en palabras, de un interrogatorio y una guía, que hacen que la verdad salga a la luz. Se forma un circuito de placer y saber en el que ambos se alimentan el uno del otro, en el que el discurso, la narración y la interpretación generan un placer hermenéutico sobre el placer. En lugar de reprimir el sexo, este dispositivo de sexualidad que regula los lugares y los momentos en los que puede y debe hablarse de él, insta a hacerlo y analizarlo desde todas las perspectivas posibles.

A través de ese análisis constante se dominan e interpretan los cuerpos, a los que se les asigna una identidad. Todo el interés en el análisis de conciencia y el cuestionamiento permanente sobre la verdad del sexo responde a una estrategia doctrinal, a unos modos de subjetivación propios de la burguesía. Pero también responde a una necesidad de afirmar la identidad de clase. Mediante el examen y el control del sexo, la burguesía se distancia tanto de la aristocracia libertina –que, por otro lado, acepta muy pronto estos principios–

como de la animalidad proletaria. Su nobleza no está tanto en la sangre como en sus costumbres, en su capacidad soberana de imponer la razón y el decoro al deseo que se esconde en su interior. Por eso la mirada inquisitiva se dirige en primer lugar hacia sus esposas y sus hijos. Los primeros cuerpos que se sexualizan son los de sus mujeres ociosas y sus niños masturbadores.

La interacción entre el registro familiar y el consejo médico es lo que conforma la familia modelo que conocemos durante el siglo xx y que en las últimas décadas se va viniendo abajo, una familia psiquiatrizada cuyos objetivos son mantener a los niños con vida y normalizarlos a través de la educación paternal. Existe un temor constante a que la descendencia se eche a perder, a que enferme y muera. Por eso se vigila su desarrollo sexual que, como expresión de los instintos, encierra la respuesta de la patología. Pero esa mirada permanente dirigida al cuerpo infantil, esa relación entre adultos y niños puede dar lugar al incesto, entendido desde dos lugares distintos. Por un lado, el que se origina en los hijos y tiene por objeto a los padres. Por el otro, el que nace en los ojos del adulto. El primero se evita con la asistencia médica, mientras que el segundo requiere la intervención legal.

La represión victoriana aparece como una respuesta paroxista de la burguesía ante la expansión necesaria del dispositivo de sexualidad hacia las clases proletarias. En un primer momento, su sexualidad no se domina, no está sujeta a la disciplina que otorga al sexo burgués su carácter precioso y la justificación biológica de su buena salud. Su universalización responde a un imperativo de control demográfico. Se insta al proletariado a que utilicen métodos anticonceptivos, a respetar la institución del matrimonio y a que formalicen con ella sus relaciones afectivas bajo el nuevo modelo canónico. La justicia persigue las perversiones que puedan cometer. De este modo se pretende regular la tasa de natalidad y mantener a la población pobre lo más sana posible. Se crean técnicas para regular la vida de las masas. En consecuencia, la burguesía retoma aquel dispositivo de sexualidad que había hecho de su sexo un secreto valiosísimo –y terrible al mismo tiempo– y lo intensifica como estrategia identitaria. Pero lo que se oculta tras la imagen pública decente de las familias de bien es la convicción que el Romanticismo viene explotando durante todo el

siglo, cuyas raíces parten del marqués de Sade y que culmina con Freud y el descubrimiento del inconsciente: que existe un fondo salvaje y primordial bajo la cortesía y los buenos modales. La obsesión por regular el sexo parte de la certeza de que la animalidad yacente en toda conciencia puede acabar por destruir la sociedad en caso de materializarse. Todo impulso burgués hacia la clasificación de las conductas perversas está dirigido a impedir la transgresión, a mantener la Ley. Es la Razón que limita la Energía. Hay una frase de Preciado que puede servirnos como resumen ideológico: «No hay libido sin toxicidad» (2008: 250).

El encorsetamiento de la sexualidad victoriana dentro del hogar burgués tiene por origen la necesidad de distanciar el cuerpo saludable de las clases altas de los cuerpos sucios y maltratados de los obreros. De un modo similar a lo que ocurre con la adopción del estoicismo entre los patricios de la Roma precristiana, la contención, la decencia y la austeridad sexual sirven para distinguir a quienes son capaces de dominar su propio deseo de quienes no lo son. Las técnicas biopolíticas inventan y refuerzan una jerarquía necesaria para el desarrollo capitalista y las nuevas estructuras del Estado, impregnando todas las facetas de la vida de forma invisible e implacable.

No debemos pensar en estos cambios ideológicos como en un interruptor, que funciona de forma limpia e inmediata. Se parecen más a una puerta acristalada, que tarda un tiempo en cerrarse y que, incluso cerrada, deja ver algo de lo que hay al otro lado. Pero a una sociedad nueva le corresponden un cuerpo nuevo y un sexo nuevo. Un sexo que encierra la verdad y la identidad de un sujeto que se definirá como normal o anormal según la naturaleza de su deseo, al mismo tiempo que administrará la reproducción de la especie. Perversidad y locura, decencia y salud dependen de un discurso médico y psiquiátrico que toma de la biología la idea y el lenguaje de la reproducción y que reduce la salud sexual a aquellas conductas que se adecúan a ella. Eso no significa que se hayan olvidado los prejuicios del pasado, sino que se superponen capas de poder y de saber que en ocasiones se complementan y en ocasiones se contradicen. Por esa razón, aunque Wilde sea juzgado aún por sodomía y conducta obscena, su condena viene dictada por el sentimiento de peligrosidad social que representa el homosexual.

En cierta ocasión, Wilde afirma su propia excepcionalidad, cómo las leyes no están dictadas para que él las cumpla. Reading Gaol le demostrará que se equivoca, que aquellos individuos que fuerzan el tejido social con tanto empeño como ha hecho él durante toda su vida, a menudo tienen que pagar con su honra, su libertad o su salud. En su caso, con todos ellos. Jugar con los límites tiene sus consecuencias: uno no puede ser normal y anormal al mismo tiempo. O se está dentro de la sociedad, o se está fuera. Son las palabras de su lady Bracknell.





## 7. INTERFERENCIAS

### I

Antes de que estalle el asunto de su homosexualidad, Wilde ya ha jugado con frecuencia con la idea del escándalo. Durante su etapa universitaria desarrolla el personaje que luego le haría célebre. Toda acusación que se le haga de manierista, afectado o esteticista es cierta. Cualquier otra cosa sería despreciar el trabajo de toda una vida. Tiene la buena fortuna de que su carrera literaria resulta exitosa, pero su fama es incluso anterior a ella. De no ser por George Brummell, Wilde sería el primer famoso por ser famoso. Brummel, Byron y Wilde forman parte de la misma familia que D'Annunzio, Gautier y Huysmans, y de la que Baudelaire es un miembro destacado: la familia de los dandis. El dandismo aparece en la década de 1790 tanto en París como en Londres, entre caballeros que dan una importancia vital a su aspecto físico y al refinamiento de su lenguaje. Pero son dos aspectos los que llevan al dandi a ser lo que es, y lo separan del simple maniquí del que algunos le acusan. Se trata del culto al yo y del escepticismo. Escepticismo respecto a los demás, al grupo, a la sociedad cada vez más normalizada y homogénea de la burguesía; culto al yo que pone su individualidad y su condición de anómalo por encima de esa especie de igualitarismo. Su vestido tiene el valor de la protesta política.

Brummell es, si no el primero, al menos el más célebre entre los dandis primigenios. Nacido en 1778, no completa sus estudios universitarios, ni destaca en ninguna actividad o trabajo excepto el cuidado con que mima su apariencia, siempre pulcro y sofisticado. Se adelanta a la moda de no llevar peluca ni empolvarse el pelo, y en su lugar lleva un corte de estilo romano. También viste bombachos, que darán lugar a los pantalones modernos. A los veintiún años hereda una fortuna de treinta mil libras, que funde en poco más de quince años. Si Diógenes es el modelo cínico, todo dandi que se precie de serlo – aunque no se atreva a pronunciar el término– se mirará en Beau

Brummell: será hermoso y sin ocupación más allá de sí mismo. Pero no es el único. En la Francia revolucionaria, algunos jóvenes adinerados deciden imitar los modos y las modas de la aristocracia como forma de distinguirse de los *sans-culotte*, a pesar del peligro que conlleva una decisión así. En España, por el contrario, los nobles adoptan el aspecto de majos, manolos o chulapos en oposición de los petimetres afrancesados. Esa es la razón por la que la Duquesa de Alba se hace retratar por Goya vestida –y desnuda– como maja.

Pero será Baudelaire quien haga del dandi la figura clave de la Modernidad. Cuando Félix de Azúa afirma que «en la ciudad, el dandi<sup>19</sup> sufre un imposible esplín» (1991: 54), está condensando tres grandes elementos de lo que para Baudelaire representa la condición moderna. El primero de ellos es la ciudad, el nuevo hábitat que coloca al individuo al límite del abismo. Es el terreno de lo sublime. Los nuevos bulevares que seccionan París le imprimen una velocidad antes impensable, además de cumplir un propósito político mucho más práctico, aunque a Baudelaire este no le interese: la anchura de las avenidas evita que se levanten barricadas, algo a lo que los parisinos parecen haber cogido cierto gusto. Aunque la importancia que tienen para el ideario moderno es que, por ellos, los carros pasan a toda velocidad y que sus paseos traen a la luz a los mendigos, los vagabundos o las prostitutas que antes se ocultaban en las callejuelas góticas. Todos, tanto las gentes de bien como las gentes de mal, ocupan ahora el mismo sitio, comparten la misma escena.

El espacio regular, racional e iluminado del nuevo urbanismo hace de las calles una especie de interior, cómodo y tranquilo, que saca a relucir algunas muestras de afecto reservadas antes para la intimidad. La calle es, de algún modo, el nuevo hogar. Pero, al mismo tiempo, los cambios incesantes y frenéticos que se producen en ella bajo la luz de gas, empujan al ciudadano a una sensación de extrañamiento. Para escapar, al menos por un momento, de ese precipitarse continuo, el *flanêur*, el paseante, se perderá por las callejas y los pasajes peato-

---

<sup>19</sup> Aunque Azúa emplea la grafía inglesa (*dandy*), he preferido sustituirla por la española a fin de que no aparezcan discrepancias con el resto del texto. Lo mismo ocurre con «esplín» (*spleen*).

nales intentando encontrar ese tiempo otro, más pausado y melancólico, que le aleje del abismo y de la fragmentariedad. Si el Romanticismo encontraba las fuentes de lo sublime en los acantilados o las tempestades, ahora se encuentra en el propio ritmo urbano, en sus mutaciones precipitadas. La naturaleza, lo confirmará Wilde más tarde, es aburrida, no tiene imaginación. En la ciudad se la encuentra a raudales, pero puede pagarse con el precio de la enajenación.

El segundo elemento es el dandi, que en Baudelaire cumple una función doble. En primer lugar, crea la imagen del artista distinguido de las masas que llega hasta nuestros días. Por el otro, al hacer pública su distinción, lo único que puede verse en él es el personaje, mientras que la persona permanece oculta. Ese movimiento que le separa de la masa anónima –tanto de la masa proletaria como de la masa cultural burguesa– hace hincapié en la anormalidad y la inutilidad del dandi y, por extensión, del artista. Su desprecio por la normalidad, por el grueso social, por lo común, señala su anomalía y su excepcionalidad pero, al mismo tiempo, refuerza por oposición aquello que desprecia. Su pereza y su esplín no pueden ser más contrarias a la lógica burguesa del trabajo y la moral de la utilidad. Su única ocupación es él mismo, hacer de su vida una obra de arte o, como mínimo, hacer de sí mismo un objeto digno de admiración.

La relación entre el dandi y la masa es agónica, dialéctica. El primero no puede existir sin la segunda, sin oponérsele. La aparición del dandi se debe a «la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones» (Baudelaire 1995: 114). Necesita conocer a la perfección las costumbres de su tiempo y de su entorno para poder forzarlas y provocar el asombro de quienes le rodean. La suya es una tarea de orfebre, un trabajo de precisión. Si se pasa de la raya perderá su estatus y su reputación, mientras que si permanece dentro de lo aceptable no habrá escándalo. El dandismo, por tanto, va mucho más allá de la elegancia o del vestir. La ropa no es más que un signo de algo más profundo, de una voluntad de sorprender. Es la respuesta a una necesidad elitista de romper con lo vulgar, lo normal, lo trivial. Pero esa superación de lo común debe hacerse sin trabajo.

Existe un vínculo extraño entre el dandismo y el estoicismo. Ambos requieren grandes esfuerzos bajo la apariencia impasible de quien los acomete, son doctrinas aristocráticas de la frialdad y el desapego. Pero también hay rasgos de cinismo en el dandi, en su individualidad, en su afición por el escándalo, en su impertinencia, en su burla a la obediencia ciega de quienes siguen las reglas. Como el cínico, el dandi es un extranjero, está presente en la sociedad pero la observa desde fuera. Ahora bien, si el primero se excluye desde abajo, el segundo lo hace por arriba, sin privarse de ningún placer del que no esté ya hastiado. El dandi es un cínico antinatural, invertido. Es la encarnación de lo que Sloterdijk llama cinismo vulgar.

El tercer elemento que menciona Azúa es el *esplín*, un término que hace referencia a la teoría hipocrática de los cuatro humores. En inglés, el *spleen* es el bazo, que corresponde a la tierra, el otoño y la bilis negra. El *esplín* es la melancolía, el tedio vital, el aburrimiento que impregna la vida del dandi. Es la angustia ante la existencia que empuja a buscar la novedad, a transgredir las normas de la gente normal. Pero es también el *esplín* el que le hace lucir su desgana, se desapego, el desencanto que le produce la banalidad de la vida. Tiene tanto de motor como de pose, de principio moral como de espectáculo. Es de esta melancolía que lo cubre todo de donde lord Henry saca sus epigramas con los que alecciona a Dorian Gray en el cinismo vulgar, el escepticismo y la búsqueda de sensaciones.

Baudelaire encuentra su idea de modernidad en dos lugares distintos. El primero es la ficción de Poe. En su relato de 1840 *El hombre de la multitud* (*The man of the crowd*), el narrador se encuentra en un café después de una larga enfermedad, y en su convalecencia se interesa por las gentes que pueblan Londres. Las observa con interés entomológico, distingue los tipos y establece una jerarquía que abarca todo el espectro social. Mientras, reflexiona sobre el sentimiento de soledad que en ocasiones nos afecta, aunque estemos en una calle repleta de gente. En un determinado momento le llama la atención un viejo decrepito cuya expresión escapa a todas cuantas ha visto hasta entonces, una expresión que transmite al mismo tiempo precaución y frialdad, malicia y terror. Decide seguirle. El viejo entra y sale de toda clase de comercios, sin comprar nada ni hablar con nadie, y le lleva por las calles de la ciudad desde el centro hasta los

arrabales, y de nuevo al centro. Le sigue toda la noche y el día siguiente hasta que, cuando vuelve a anochecer, el narrador decide ponerse delante del extraño, que no se da cuenta de que ha ido detrás de él durante horas, y prosigue su camino. La conclusión a la que llega el narrador es que ese hombre de ropas buenas pero gastadas es «del tipo y el genio del crimen profundo. Rechaza estar solo. Es el hombre de la multitud» (... *is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd*) (Poe 2004: 213).

En sentido estricto, en el cuento no pasa nada. Un hombre despierta la curiosidad de otro que decide seguirle, pero no descubre nada y abandona. Sin embargo, en él residen los elementos de la modernidad que tomará Baudelaire uno a uno. La ciudad y la masa sirven como escenario, como el fondo homogéneo sobre el que se destacan el viejo y el narrador, y ambas producen una sensación ominosa e inquietante. Como un caudal de agua, la masa puede arrastrarte y hacerte desaparecer en su homogeneidad. Ahora bien, hay en ella objetos e individuos que destacan y llevan al *flanêur* en su búsqueda. Son los rasgos de la novedad, que rompen la monotonía.

El otro elemento que inspira a Baudelaire es el pintor Constantin Guys, a quien llama en *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1863, Sr. G. Las dos características que le vinculan al texto de Poe son su curiosidad y su convalecencia. Ambos términos remiten a esa especie de regresión infantil inquieta y gozosa que llevan a su protagonista a emprender su persecución. El Sr. G. es autodidacta, viajero y cosmopolita; más que un artista es un hombre de mundo que se interesa por todo lo que en él ocurre y no se limita, como hacen la mayor parte de los artistas, a determinadas formas o determinados temas. Podría decirse que es un dandi si no fuera por un detalle que le coloca al otro lado de su espectro: es apasionado.

Es un hombre niño que observa lo que le rodea como si lo viera por primera vez. La multitud entre la que se mezcla le sirve como un espejo, es el no-yo en el que se refleja su yo. Su subjetividad se nutre de la masa y del contraste que existe entre ambos. «El observador es un príncipe que goza en todas partes de su incógnito» (Baudelaire 1991: 87) y que, como el cínico, es un extranjero en todas partes que, aún

así, se siente siempre en casa. Tiene la mirada nueva de un niño, pero trabaja con las herramientas de un adulto. De ahí viene su genio, de esa embriaguez constante de la «*infancia recobrada a voluntad*» (*ibíd.*: 85). El Sr. G. no se limita a pasear, como haría un *flanêur*, sino que busca algo de forma activa: la modernidad. Una modernidad que no es sino la parte efímera del arte, cuya otra mitad es eterna e inmutable. Ambos elementos conforman la totalidad artística, como su cuerpo y su alma.

Los dos únicos elementos que separan al Sr. G. de un dandi son su obra y su pasión. El propio Baudelaire es un dandi que rechaza una carrera como diplomático para dedicarse a la poesía y a la crítica de arte, lo que bien equivale a no trabajar en absoluto. Viste siempre de negro riguroso y sus modales son rígidos y severos, pero es capaz de teñirse el pelo de verde. Acompaña la creación literaria con la poética del yo; genera una singularidad sorprendente y novedosa. En *Mi corazón al desnudo* hace su célebre afirmación de que «el Dandi debe aspirar a ser sublime sin interrupción; debe vivir y dormir delante de un espejo» (1999: 71). También que «cuando haya inspirado el disgusto y el horror universales habré conquistado la soledad». Porque el dandi, el artista, el hombre de mundo o el hombre-niño existen por oposición, son subversivos por naturaleza. Son ellos quienes retuercen las convenciones desde su límite, quienes, como los perros, no están ni dentro ni fuera del todo de la sociedad. Baudelaire aspira a ser un torbellino, una tormenta tan terrible como hermosa. Porque a cada época le corresponde una idea de belleza acorde con sus creencias y sus deseos, su misión es encontrar el equilibrio entre el decoro y la impertinencia. Agradar desagradando es la obra del sublime moderno.

El dandi, y por extensión el artista, es reaccionario: necesita de un marco referencial contra el que subjetivarse. No puede destacar estando solo. Si no hay una burguesía decente que se escandalice, su tarea carece de propósito. Su originalidad es un producto derivado de su época y de su entorno. Bataille apunta que «la sociedad se funda en la debilidad de los individuos que ella, con su fuerza, compensa: es, en un sentido, lo que el individuo no es» (2010: 50). Pero es también ella la que, al mismo tiempo, plantea los términos en que puede surgir una originalidad, la que entrega las herramientas que

pueden hacerla tambalear. La sociedad del XIX, en especial a partir de su segunda mitad, está regida por la lógica económica de la producción y la acumulación de capital, por el ciclo autista de la reinversión y el crecimiento. Por un lado regulariza las conductas y genera una masa normal y coherente en el plano moral; por el otro, en lo económico, anima a la búsqueda del interés privado. Contra la segunda surgen las luchas proletarias y el movimiento obrero, mientras que el espíritu romántico se rebela contra la primera. Ambos representan la energía blakeana, transgresora y generosa, del gasto superfluo.

Sin embargo, Baudelaire ya no es romántico, en él ya no se aprecia una individualidad heroica. Su creador está por encima del resto, sí, pero su imagen ahora es melancólica, está impregnada de frustración. Es como un ángel caído que vaga entre una humanidad vulgar. La inacción, la pereza y la poesía, tarea improductiva por excelencia, son las características del artista bohemio que no tiene qué llevarse a la boca y que, con frecuencia, padecerá alguna enfermedad venérea. A Baudelaire le mata la sífilis en 1867, parece que contraída muchos años antes, durante su romance con Sarah, una prostituta judía y bizca.

## II

A pesar de que todo dandi considera su atuendo como algo secundario, más una consecuencia de su carácter que su causa, la exquisitez y el cuidado íntimo que pone en él se considera una cualidad femenina. Lo mismo ocurre con la pereza y el rechazo al trabajo. Aunque el propio Baudelaire parece estar siempre dispuesto a aceptar un empleo que le saque de la miseria, lo cierto es que nunca llega a hacer ninguna de las dos cosas, ni trabajar ni dejar de ser pobre. Pero el dandismo, tanto el suyo como el de los demás, es en esencia antiburgués. Es el artista de la vida, improductivo, rebelde e impertinente, que resulta tan insultante como adorable. El desdén, la ironía y el ingenio son sus armas. Si algo destaca de ellas es su naturaleza espectacular, teatral, cómo necesitan un público para generar sus efectos. También su ambigüedad, claro. Parte de su encanto se debe a que

quienes le rodean no pueden discernir cuándo habla en serio y cuándo bromea.

Ese rasgo se hace evidente cuando oímos a Wilde, tanto en su personaje social como a través de los literarios. Lord Henry es un ejemplo claro de dandi ingenioso y socarrón, descreído y hedonista, con una buena fortuna que malgastar. Sus familiares y amigos encuentran sus opiniones despreciables y, aún así, está en todas las reuniones sociales, aguijoneando como un tábano las buenas costumbres. Pero no es el único que, en la misma novela, ejerce como dandi ambiguo. Dorian Gray aúna su ingenio, aunque menor que el de lord Henry, con un mayor equívoco sexual. Por un lado, el episodio de Sibyl introduce un factor bisexual; por otro, las descripciones que se hacen de él remiten a su feminidad: sus labios de rosa, la delicadeza de sus rasgos, la exquisitez de sus modales y su gusto, su seducción...

Gloria Durán señala el papel conflictivo que representa el dandi ante su sociedad, sea esta la que sea, porque:

Cuestionará las cuatro grandes polaridades sobre las que se ha estructurado la normalidad burguesa: la polaridad masculino-femenino, que concibe un género estancado y clausurado biológicamente; la polaridad sujeto-objeto, que genera un ser privilegiado con un yo único e idéntico; la polaridad que diferencia tajantemente lo digno de lo indigno de ser considerado arte; y finalmente, la que separa al «artista» de aquel que, supuestamente, no lo es o no podrá serlo. (2010: 29)

Acabamos de ver la primera de ellas. Mucho antes de que en 1955 el médico y psicólogo John Money invente la noción de género como aquellos rasgos culturales que atribuimos a los sexos biológicos, los dandis ponen en tela de juicio la construcción social de la masculinidad. Porque son hombres, de eso no hay duda, pero los rasgos que les definen y que les colocan una cabeza por encima de los demás son aquellos que se asocian con las mujeres. Ahora bien, no caigamos en el error de hacer de ellos unos héroes del feminismo ni un fenómeno *queer* antes de tiempo. Lord Henry instruye a Dorian: «Querido muchacho, ninguna mujer es un genio. Las mujeres son un sexo decorativo. Nunca tienen nada que decir, pero lo dicen de una manera encantadora» (Wilde 2010: 80); y Baudelaire escribe que «la mujer no sabe separar el alma del cuerpo. Es simplista, como los animales. Un



satírico diría que es porque no tienen más que cuerpo» (1999: 19). El desprecio en estas afirmaciones es palpable, si no es simple misoginia. Lo que hay que reconocer es el valor del dandi como criatura limítrofe, que al adoptar los rasgos propios de las mujeres –no olvidemos que estos proceden de su propio cuerpo– muestra que quizá al asumirlos como propios de un sexo y no de otro se comete un error. Está poniendo en evidencia, tal vez de forma inconsciente, que el género es una convención, y que las convenciones son arbitrarias. Él quizá no lo pueda ver aún, pero nosotros sí.

Es cierto que, al convertir su cuerpo en un objeto admirable, el dandi disuelve las distinciones entre objeto y sujeto –porque lo que se admira no es una simple cosa, sino una persona–, y pone en duda qué puede ser una obra de arte y quién un artista, porque él es ambas cosas y no es ninguna en un sentido tradicional. No crea una obra física, más allá de su presencia y de las situaciones en las que aparece. Es un actor social, un maestro de la improvisación, y verle actuar es como estar dentro de un teatro. Lo que resulta más difícil de aceptar es que pueda hablarse con propiedad de él como un desafío a la polaridad de género. No niego que su papel tiene algo de subversivo en el aspecto sexual, pero hablar de género con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial supone enfrentarse a un problema serio: que el género no existe.

Hacen falta, por un lado, años de lucha y teoría feministas para que Simone de Beauvoir llegue a la conclusión, en su seminal *El segundo sexo*, de 1949, de que «no se nace mujer: se llega a serlo» (2002, vol. 2: 13); y avances de la ciencia médica, por el otro, para que el doctor Money asegure que el género es plástico y variable en los bebés hasta que cumplen los dieciocho meses. En tiempos de Brummell, Baudelaire o Wilde, los rasgos característicos de hombres y mujeres dependen de sus sensibilidades, sus fibras y sus órganos. El sexo es pura biología de la reproducción. Pero cuando se observa el andamiaje teórico, todas aquellas características periféricas que rodean la reproducción y definen a una mujer como mujer, las conclusiones son evidentes: el sexo siempre ha sido género. El cambio al modelo de dos sexos corresponde a un programa ideológico, a una voluntad política y a una necesidad jerárquica de delimitar los espacios en los que se moverán unos y otras. La idea de que el género cultural de-

pende del sexo biológico se demuestra contraria a la realidad de los hechos. En un giro inesperado, la mirada que se proyecta sobre los cuerpos depende de la intención del observador. Lo que se ve es lo que se quiere ver.

Ese es el modo de actuar de lo que Derrida llama suplemento:

El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colma* de la presencia. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la *techne*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación. Esta especie de la suplementaridad determina en cierta manera todas las oposiciones conceptuales en las que inscribe Rousseau la noción de naturaleza en tanto que ella *debería* bastarse a sí misma.

Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. En algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y procuración. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma. (1986: 185)

Así es como el homosexual precede al heterosexual, la perversión a la normalidad, el género al sexo, la obra al autor, la existencia a la esencia o la cultura a la naturaleza. Aquella idea que se concibe como adición periférica, como contrapunto a la principal, da un vuelco y se coloca antes o por encima de esta. Es el lugar al que se mira para comparar, sin allí no hay aquí. Sin mal no hay bien. Sin masa no hay dandi. Sin feminidad no hay masculinidad. Pero el dandi se revela poroso, ambiguo, un individuo que exhibe signos femeninos y masculinos, que crea una apariencia de andrógino en la que se disuelve la distinción entre el sujeto creador y el objeto creado. Es un poeta –en el sentido más estricto de *poiesis*– de la personalidad, un jugador de la confusión que ha de dominar el arte de la transformación si quiere triunfar en su propósito de sorprender. Porque si algo ha aprendido de los incipientes mercados del arte y de la moda es que la novedad es efímera y cada temporada exige una nueva mutación.

Hasta ahora he hablado del dandi como varón porque la mayor parte de los actores que representan el personaje son de ese sexo, pero no lo son todos. Durán se pregunta por qué se considera un fenómeno masculino cuando uno de sus fundamentos es la «tergiversación y puesta en cuestión, precisamente, de lo masculino normalizado» (2010: 48). Porque no hay nada menos masculino para la sociedad burguesa hasta mediados del siglo xx que el adorno, el ocio y la pereza. Pero la subversión del dandi afecta también a la normalidad femenina al robarle su naturalidad. La antinaturalidad del dandi subraya, toma y refuerza esa feminidad decorada. Es, por tanto, enemigo de la masculinidad normalizada y, al mismo tiempo, de la feminidad aceptada burguesa. Durán apunta que el dandi perfecto «será para el poeta [Baudelaire] la Marquesa de Merteuil» (*ibíd.*: 49), el personaje más sadiano de Laclos, que inventa sus propias reglas y sus propios principios opuestos a los convencionales.

Pero la ficticia marquesa no es la única que desacata el papel que se espera que cumpla una mujer. Anne Lister es un ejemplo real, aunque lejos de los bailes de máscaras del dandismo victoriano. Nacida en Halifax el 3 de abril de 1791, es la hija mayor de Jeremy Lister, un capitán del ejército inglés que lucha en la Guerra de independencia de Estados Unidos. De niña vive en Shibden Hall, la antigua casa familiar, donde la educa un tutor privado. En 1804 la envían como interna a la Manor House School de York, una escuela para señoritas donde se educa gran parte de la buena sociedad de la región. Puede que la intención de la familia sea que el carácter rebelde de Anne se domestique en un ambiente reglado y femenino, pero ese propósito falla de forma estrepitosa. De hecho, la niña es tan revoltosa que la separan de sus compañeras y le preparan un dormitorio para ella sola, en el ático.

Seis meses después, ingresa en la escuela Eliza Raine, una niña de la misma edad que Anne, mestiza, ilegítima y recién enviada a Yorkshire desde Madrás tras la muerte de su madre. Las alojan juntas, lo que resulta significativo de la posición en la que se encuentra Anne. Aun viniendo de una respetada y antigua familia de terratenientes, su carácter y las molestias que provoca en clase la igualan a la hija que un cirujano de las Indias orientales ha tenido con una nativa. Las dos niñas, que tienen trece años, empiezan muy pronto una relación

amorosa en la intimidad de su dormitorio segregado. Intercambian votos, anillos y deciden vivir como marido y mujer. Tengamos en cuenta que en la Inglaterra de la Regencia las amistades románticas entre muchachas no están mal vistas, siempre y cuando se entiendan como una fase transitoria que sirva como preparación para el matrimonio. Estas amistades son apasionadas y tienen casi todas las características propias de un romance: cartas de amor, regalos íntimos como mechones de pelo, besos y caricias, etcétera. Hasta dónde llega la intimidad entre ellas y hasta dónde es aceptado por la sociedad es difícil de saber, aunque entre Anne y Eliza la relación es madura y sexual sin ninguna duda. De hecho, el intercambio de cartas durante las clases y el papel demasiado activo de Anne provocan que la expulsen dos años más tarde.

Eliza continúa sus estudios en Manor House y mantiene correspondencia con Anne durante un tiempo, pero esta rompe la relación y ella cae en un estado profundo de melancolía que lleva a su ingreso en el sanatorio mental de Clifton en 1816, donde permanecerá hasta su muerte en 1869. Puede que la presión familiar tenga algo que ver en el fin de la amistad entre las dos muchachas, pero también es evidente que Anne tiene una clara visión de qué es apropiado para la alta sociedad y qué no lo es. Relacionarse con una mestiza de piel oscura no lo es, por rica que sea, y muy pronto se olvida de ella.

Pero la vuelta a Halifax dificulta la exploración sexual que ha llevado a cabo en el internado. Su nuevo punto de observación será la iglesia. Allí descubre a Elisabeth Brown en 1817, una joven guapa, hija de un comerciante, y se las arregla para conocerla. Empieza a frecuentar su compañía y la invita a tomar té en alguna ocasión. La diferencia de clase hace que Brown se sienta alagada, y piensa que Anne puede tomarla como dama de compañía, una asistente personal que sirve a algunas damas. Pero las intenciones de Anne son otras. Tarda dos años en besarla, pero sus avances sexuales no hacen sino manifestar la distancia que existe entre ambas, así como el esnobismo y el fuerte sentimiento de clase de Anne, que ve desinflarse su encaprichamiento y decide no volverla a ver.

El episodio Brown es un paréntesis en la que será la relación más importante –al menos en lo afectivo– de su vida. En una fiesta en

1813, Anne se emborracha y se descubre no como depredadora sino como presa, cuando una joven le mete la mano bajo la falda. Se llama Marianna Belcombe y es la hija del doctor que dirigirá Clifton cuando Eliza ingrese. Mantienen una relación intensa hasta que, en 1816, Marianna hace un movimiento que Anne tomará como la peor traición posible: se casa por dinero con Charles Lawton y se muda con él a Cheshire. Pasan dos años sin noticias la una de la otra, pero después retoman su relación.

Durante cinco años realizan escapadas a distintos hoteles del país para mantener relaciones sexuales, en lo que Anne considera una aventura adúltera, aunque la ley inglesa no lo considerara así – porque entre mujeres no hay adulterio–, pero la relación se rompe por completo en Scarborough en 1823. Allí pasan una noche salvaje, iluminada por una tormenta eléctrica y parece que las tensiones acumuladas durante los años y las largas ausencias están superadas. Pero a la mañana siguiente Marianna decide ponerle fin. Con el paso del tiempo, Anne se vuelve cada vez más masculina y más temeraria. Marianna le recuerda que en una ocasión anterior, abandona la pensión en la que la espera para salir en busca de su carruaje. Recorre varias millas hasta alcanzarlo, lo para y sube con las ropa sucia de caminar por la tierra, con el pelo alborotado y cubierta de sudor. Este tipo de actuaciones puede acabar con la buena reputación de una mujer casada como Marianna, que se avergüenza de Anne.

Después del drama vivido en Scarborough, Anne se vuelca en el estudio, en especial de los autores clásicos. En 1826, tras la muerte de su tío, se hace cargo de Shibden Hall y se dedica a extraerle el máximo beneficio a sus cuatrocientos acres de tierra. Ha alcanzado una buena posición en la que goza de independencia y de poder, pero ella percibe cierto peligro en los nuevos ricos industriales y en el auge de la burguesía. Ella proviene de una familia de antiguos terratenientes, pero para asegurar su prestigio y lograr el éxito completo necesita dos cosas que aún no tiene: capital y una esposa. Encuentra ambos en 1832 a pocas millas de su propia casa, en la rica heredera Ann Walker. A diferencia de su relación con Marianna, el cortejo de Ann se debe a necesidades materiales. El dinero y las tierras son un gran erógeno. Ahora bien, esta situación tampoco es rara en una época en la que los matrimonios por conveniencia están a la orden del día, y

en la que hasta el amor romántico se ve beneficiado si hay una fortuna que lo respalde. No olvidemos que es el tiempo de Jane Austen y sus *Orgullo y prejuicio* o *Sentido y sensibilidad*.

Anne es una gran seductora, que actúa como una amiga hasta que consigue bajar las defensas de su pretendida y empieza el verdadero cortejo. En 1834 acuden juntas a una misa en una iglesia de York, y allí, después de la ceremonia, reciben los sacramentos en lo que cabría calificar como la primera boda *queer* de la historia. No está claro qué le han dicho al sacerdote, y desde luego la ceremonia no tiene ninguna validez legal ni eclesiástica, pero ellas la entienden como la legitimación de su vínculo ante Dios. Ann se muda a Shibden Hall y aporta el capital necesario para que Lister abra un pozo minero y empiece a extraer carbón. Esta actividad industrial, además de ser muy lucrativa, mantiene las ideas tradicionales de Anne de que una terrateniente solo debe obtener sus beneficios de la propia tierra.

La unión de las dos fortunas y la gestión única de sus patrimonios a manos de Anne Lister la convierten en una anomalía en la Inglaterra de principios del XIX. Por un lado, son muy pocas las mujeres terratenientes; por el otro, entre las dos controlan una parte importante de las tierras de Halifax, lo que las protege de los posibles cotilleos y rumores sobre su vida privada. Hasta que Charles Rawson, un familiar de Ann Walker, ve su posición de minero amenazada por el proyecto de Lister. Es magistrado y dueño de un banco, además de extractor de carbón. Para proteger sus negocios emprende una campaña de desprestigio contra las dos mujeres, que se salda con la quema en efígie de ambas, además de chismes sobre lo que ocurre en Shibden Hall. La respuesta de Anne es la contraria a la que Rawson espera. En lugar de abandonar el negocio, decide ampliarlo. Abre un pozo más grande y baja los precios. Gana la partida.

Una vez logrado el éxito, con su tierra, su dinero, su posición y su esposa, Anne decide llevar a cabo lo que los jóvenes adinerados llaman el *grand tour*, es decir, un viaje de meses o años recorriendo Europa. Las dos Annes parten en 1839 hacia la aventura. Solo unos meses más tarde, Anne Lister muere atravesando el Cáucaso camino a Rusia, en la ciudad georgiana de Kutaisi, a causa de una picadura de garrapata. Ann Walker manda embalsamar su cuerpo y lo lleva de vuel-

ta a Halifax pasando por Constantinopla. Seis meses más tarde la entierra en la iglesia de Santa Ana en Southowram, al este de Halifax.

Todo esto arroja una imagen de la época muy distinta a la que estamos acostumbrados, de las visitas a tomar té y los bailes de sociedad, de los señores que dirigen la sociedad mientras sus hijas y esposas se entretienen con melindres y escenas íntimas de modales exquisitos y rigideces de corsé. Sin embargo existe ese mismo equilibrio entre el interés y la sentimentalidad que vemos en Austen. Los detalles de la vida de Anne Lister han llegado hasta nuestros días a través de sus diarios, aunque han hecho falta casi ciento cincuenta años para su publicación.

Los diarios están escritos en inglés simple, salvo los fragmentos codificados en los que Anne narra de forma explícita y honesta su vida sexual. En la década de 1890, John Lister, heredero de la casa, encuentra los diarios y acude a su amigo Burrell para que le ayude a descifrarlos. Cuando descubren su contenido, Burrell recomienda que los destruya. Lister no lo hace, pero los esconde en los archivos de Shibden Hall. Al temor de la imagen que pueden arrojar sobre su familia se une uno más acuciante: el lesbianismo de su antepasada podría apuntar hacia su propia homosexualidad, según las teorías victorianas de la genética y la degeneración. Muriel Green redescubre los diarios en 1933, pero los vuelve a esconder en vista de la prohibición de la novela de Marguerite Radclyffe Hall *El pozo de la soledad* unos años antes, con la que comparten la temática lesbiana. Phyllis Ramsden intenta publicarlos en la década de los sesenta, pero las autoridades de Halifax deciden que darían una mala imagen de la región, y no lo permiten. No es hasta 1988 y 1992, cuando Helena Whitbread publica dos volúmenes titulados *No priest but love* (Ningún sacerdote salvo el amor) y *I know my own heart* (Conozco mi propio corazón), reunidos después como *The secret diaries of Miss Anne Lister* (Los diarios secretos de la señorita Anne Lister).

### III

Podemos imaginar la incredulidad con la que se recibe la publicación de los diarios, similar a la que se levantó contra el supuesto diario de

Jack el Destripador en 1992. Pero a diferencia de este, que todo parece indicar que es falso, los diarios de Anne Lister son auténticos. No es de extrañar que surjan dudas respecto a ellos. En primer lugar, por una naturaleza sexual que parece impensable en la primera mitad del siglo XIX. En segundo lugar, porque narran la vida de lo que parece ser una lesbiana moderna antes de 1869, lo que sería imposible si aceptamos las tesis foucaultianas sobre las identidades sexuales. Anne es consciente de su deseo y sabe reconocer los signos que le permiten satisfacerlo. Una de las técnicas que emplea –podemos hablar de técnicas de seducción, porque sus movimientos están muy calculados– es mencionar obras literarias que apunten al amor homosexual, ya sea de forma positiva como Byron, o negativa como Suetonio. En una ocasión, durante una de sus visitas a París, una tal Miss McKenzie le escribe una nota en la que le pregunta: «*Êtes-vous Achilles?*» (¿Es usted Aquiles?) (Norton 2003). El hijo de Tetis es una figura sugestiva por dos motivos. El primero es que su madre le envía a la corte del rey Licomedes en Esciro para evitar que luche en la guerra de Troya. El detalle importante es que, para no levantar sospechas, lo hace vestido de mujer. El segundo es su relación con Patroclo, que parece ir más allá de la simple amistad y ser del tipo *erastés-erómenos*.

Lo primero que llama la atención del caso Lister es cómo hace saltar por los aires todas las presunciones sobre el amor entre mujeres de los siglos XVIII y XIX. La visión tradicional acepta estas amistades románticas porque, aunque sean apasionadas e íntimas, no llegan a ser sexuales. Es obvio que, al menos en ocasiones, sí lo son. Anne aprovecha una institución aceptada para lograr como beneficio personal una gratificación erótica, y lo hace desde muy niña, como demuestra su *matrimonio* con Eliza Raine cuando tienen apenas trece años. Lo que cabe preguntarse es cómo se forma su subjetividad homoerótica antes de que esta pase por el discurso médico o psiquiátrico. Clark toma a Anne Lister

como ejemplo de cómo algunos individuos construyen deliberadamente sus propias identidades con tres elementos: sus propios temperamentos y deseos inherentes; sus circunstancias materiales; y las representaciones culturales que tienen disponibles



*[as an example of how some individuals deliberately construct their own identities with three elements: their own temperaments and inherent desires; their material circumstances; and the cultural representations available to them.]* (1996: 27).

Desde luego, Anne no se parece demasiado a la imagen femenina de la Regencia. Es decidida, enérgica, testaruda, inteligente e iconoclasta. Es su carácter el que la envía al internado, y el mismo el que la saca de él. Su relación con Eliza deja claro que sabe desde muy pronto qué es y qué quiere de la vida: una esposa y los medios para mantenerla y protegerla. Sabe que su ascendencia como terrateniente le evitará algunas críticas, y por su gran cultura sabe también que la aristocracia tiende a ser libertina, por lo que reconoce que sus posibilidades son más de las que tendría en caso de ser pobre. Su dominio de las lenguas clásicas, además, le proporciona referencias sexuales que no aparecen en las traducciones de la época, por lo que solo son accesibles, en principio, a los hombres cultos que no se corromperán con facilidad. Encuentra pocas alusiones al amor entre mujeres, y las que hay son en su mayor parte negativas, pero al leer a Safo o a Juvenal por lo menos aprende que sus sentimientos no son exclusivos, y que existen amistades que no son las de su tiempo. La lectura de Marcial la excita, aun cuando este encuentra el homoerotismo femenino censurable.

Anne integra esas lecturas en el proceso de creación de su identidad sexual. Clark propone que este hecho, unido a la ausencia de una subcultura lesbiana en la que socializar –como la que parece existir entre las bailarinas y las prostitutas en el París del XVIII y el XIX– la obliga a emprender un camino más libre y más creativo en cuanto a la formación de una individualidad lesbiana. Gracias a Rousseau y a los poetas románticos encuentra la justificación de su rebeldía ante las normas. Es el yo interior y natural quien la causa, y al que no debe oponerse porque es él quien tiene razón, y no los artificios de la sociedad que corrompen las verdades naturales. Rousseau es el gran promotor de esa idea, aunque también Sade defiende la sensibilidad propia como natural y aceptable.

Pero Anne es muy consciente de que carece de una estructura social que mantenga y posibilite la gratificación de sus deseos, lo que la empuja a actuar de forma oblicua, con insinuaciones. La mención de

textos clásicos o románticos forma parte de su arsenal y es una de sus estrategias predilectas. Cuando habla de determinados episodios pone el énfasis en su carácter indecoroso, en su falta de adecuación moral. De este modo, al mismo tiempo que mide a su posible conquista según la respuesta que le dé, reafirma su imagen de mujer decente. Sus intenciones no van más allá de la amistad, hasta que logra que la otra mujer se incrimine. Entonces deja de negar sus deseos y pasa a justificarlos como naturales. Emplea la hipocresía como método de conquista y como defensa.

Por mucho esfuerzo que ponga en mantener una imagen intachable de mujer honrada, lo cierto es que su masculinidad la delata. A partir de su ruptura con Marianna en 1832, la acentúa como forma de afirmar su poder y de seducir a otras mujeres. Mezcla el descaro con la reserva, y cuando flirtea adopta las maneras y los modales que exhibiría un caballero, lo que provoca que su posible amante se pregunte si no se tratará en realidad de un hombre disfrazado. Su carácter transmite una sensación de peligrosidad tan atractiva como preocupante para las damas aburridas de la normalidad encorsetada de su mundo femenino. En lugar de sumisa, Anne se muestra suave pero firme, como un gran felino. A su vuelta de un viaje a Francia se dedica a cortejar a Harriet Milne, la hermana pequeña de Marianna. Harriet es una libertina célebre por sus numerosas aventuras, pero siempre con hombres. Aún así, llega a plantearse la posibilidad de mantener una relación con Anne, aunque bajo los parámetros libertinos. Anne lo que busca es una esposa, no una amante.

Ese es el principal problema al que se enfrenta Anne Lister: la imposibilidad de vivir con otra mujer de forma abierta. Cuando fantasea con tener pene lo hace no porque desee ser un hombre, sino como un medio a través del cual relacionarse con mujeres, tanto en lo sexual como en lo social. Si quiere tener pene o llevar pantalones no es porque sienta que su cuerpo debería ser de varón, no se siente atrapada en un cuerpo de mujer, sino porque funcionan como símbolos del deseo legítimo hacia otras mujeres. Quiere ejercer de marido, de compañero sexual y sentimental para siempre, pero quiere hacerlo como mujer. Lo que envidia no es el pene, sino lo que tener uno conlleva: poder casarse con una mujer, y que esa mujer sea Marianna. De haber podido, lo habrían hecho. Anne puede permitirse su descaro

por su apellido y por una fortuna que, aunque no es mucha, es suficiente como para no verse obligada a encontrar marido. Marianna es una de las muchas hijas de un médico, y no disfruta del mismo privilegio que Anne. Su única salida es un buen matrimonio como el que le proporciona Charles Lawton. Al final, el matrimonio de Anne será posible con Ann Walker porque las dos tienen una posición y un capital indudables dentro de la sociedad de la región, aunque Walker no será tanto una esposa sumisa como una compañera a la que tratar de igual a igual.

Anne provoca confusión allá por donde va porque es una mujer que viste como mujer pero camina y se comporta como un hombre. Su ambigüedad no procede de una identificación inversa, no es como otros maridos-mujer –como los casos de las *hermafroditas* Marie Lemarcis, quemada en Rouen en 1601, o de Anne Grandjean, condenada en 1765 a la picota, ambas por profanar el matrimonio (Foucault 2007: 74-82)– que se ven obligados a vestir y vivir como hombres para poder cumplir con sus deseos, sino de su empleo de los modos masculinos como forma de afirmar su poder. Para *empoderarse*, que dirían hoy algunas. Su comportamiento está condicionado por su clase social tanto como por su sexualidad. Las libertades que se toma están garantizadas por sus privilegios de señora terrateniente. Tener pene le haría las cosas más fáciles porque no tendría impedimentos a la hora de encontrar esposa, pero se las haría más difíciles al impedirle disfrutar de la frecuente compañía de mujeres en los espacios segregados de la Inglaterra de la Regencia. Su masculinidad funciona como símbolo de poder sexual y económico, representa un desafío a la normalidad como lo hará después la sexualidad activa de las prostitutas victorianas. Su mezcla de signos femeninos y masculinos indigna y enfada a quienes se cruzan con ella por la calle, porque no son capaces de asignarle un sexo de forma clara.

Puede que la confundan con un hermafrodita o con un impostor, pero ella no tiene dudas sobre quién y qué es. Su modelo ideal de relación es el de la amistad romántica, pero con sexo. También sabe que prefiere tomar la parte activa cuando conecta con otras mujeres, que le atraen femeninas y guapas y que no le gusta que le toquen su «*queer*» –la vagina– porque le hace sentir demasiado femenina. Le gusta hacer, pero no que le hagan. Parece que su preferencia está en

el tribadismo, en frotar sus genitales contra los de su amante, y que esta práctica le proporciona «besos» –orgasmos– suficientes. También parece rechazar el uso de consoladores y demás artilugios.

Clark y Norton consideran que Anne Lister es una lesbiana en el sentido moderno de la palabra, pero Judith Halberstam pone en duda estas conclusiones. En primer lugar, porque Lister pone un énfasis especial en la asimetría de sus relaciones. Como otros maridos-mujer, suplanta el poder masculino a través de su propia masculinidad, pero a diferencia de ellos lo hace dentro del espacio reservado para las mujeres. No necesita travestirse para acceder a sus objetos de deseo, sino que explota las vulnerabilidades que dejan al descubierto la segregación, el aburrimiento y la insatisfacción de las mujeres casadas. Pero, al mismo tiempo, se distancia de aquello que considera la artificialidad de la mirada sáfica en la que no se reconoce, puesto que su deseo hacia otras mujeres es auténtico. En segundo lugar, por su marcada masculinidad. Ella no concibe un acto sexual recíproco, como le deja claro a la señora Barlow: «yo hago lo que quiero, pero nunca dejo que ellas lo hagan» (Halberstam 2008: 83). Cuando desvirga a Marianna –que ya está casada con Charles Lawton, pero no parece haber consumado el matrimonio– con un dedo accede a una nueva faceta de su masculinidad y, al mismo tiempo, señala la distancia que existe entre lo que hacen las dos en la cama y lo que hace Marianna con su hombre. No necesitan ningún tipo de sustituto fálico, ni su afecto imita las relaciones heterosexuales. Sin embargo, la tensión entre la masculinidad de Anne y la femineidad de Marianna es una constante en todas las relaciones de Lister. Halberstam afirma que:

Las prácticas tribádicas de Lister, las restricciones que impone al acceso sexual de sus amantes a su cuerpo y su autoidentificación con las masculinidades deben interpretarse como lo que son: signos de una masculinidad femenina activa y funcional pero preidentitaria, articulada con una cultura del matrimonio altamente ritualizada y que lucha contra los prejuicios culturales que existen sobre las expresiones de la masculinidad femenina. (*ibíd.*: 95)

Esa masculinidad femenina de la que habla Halberstam es la representación de signos culturales asociados a cuerpos de varón por parte de cuerpos femeninos. El caso de Anne Lister es paradigmático,

porque nada en su cuerpo indica que sea un hombre y, sin embargo, con frecuencia la confunden con uno. Esto se debe a la usurpación que hace de los signos de poder, a cómo se subjetiva como individuo privilegiado. Su educación, su independencia, su descaro, su búsqueda activa de gratificación sexual, su disfrute en los flirteos y las largas conquistas, su atracción por las chicas guapas y femeninas, todos ellos son rasgos que cabría esperar de un hombre, pero los encontramos en una señora de clase alta de principios del XIX. Es ambiciosa y depredadora, dura y aventurera, y está obsesionada por la posición y la ascensión social.

Su sexualidad, de hecho, es indisoluble de su clase. En todas sus relaciones hay un fuerte componente de poder. Ella puede hacer, pero no deja que le hagan. Por eso dice Halberstam que sus prácticas no son asimilables a las lesbianas, al menos con facilidad. En primer lugar por su preferencia por el tribadismo, que parece haber quedado en un lugar secundario entre las lesbianas actuales, que prefieren el sexo oral y el uso de los dedos. En segundo lugar, por la asimetría en el acceso al cuerpo de su amante, producto de una idea de reciprocidad inexistente y de una marcada lógica del dominio. En tercer lugar, por su fascinación con el matrimonio, debida a una religiosidad profunda que en ocasiones le provoca conflictos con su sexualidad, aunque en general le sirve como refugio. Todo ello conforma una personalidad femenina original, cuyo epicentro es una masculinidad oblicua, entendida más en su relación con el poder legítimo que con la posesión de unos genitales determinados. Pero esta usurpación de la masculinidad que hace Anne Lister tiene un carácter problemático. Es subversiva porque es una mujer quien la lleva a cabo, pero su aspiración es tradicionalista. Anne quiere ser un gran señor, pero siendo una señora.

Anne se separa de los cánones femeninos que ahora entendemos como género, y que entonces se entendían como consecuencias biológicas de determinadas fibras, órganos o sensibilidades, pero que siempre han sido lo mismo y han respondido a un mismo programa político que exige la división de espacios y tareas según el sexo y el mantenimiento de la heterosexualidad. Pero qué entendemos por hombre y mujer está determinado por una serie de códigos culturales que hacen que quienes se adaptan a ellos se consideren apropia-

dos, y ofensivos quienes no lo hacen. Ofensivos en dos sentidos complementarios. El primero es que ofenden, que insultan a la corrección al saltarse las reglas. El segundo es que atacan, con su simple desobediencia, el mismo entramado social, fundado en las repeticiones, en las costumbres.

El feminismo ha puesto gran interés en comprender y destrabar esa construcción social del género, cómo se asocian determinadas conductas a los hombres mientras otras se vinculan a las mujeres, y cómo a partir de ellas se produce la diferencia sexual. Es desde esos rasgos masculinos y femeninos como resultamos legibles como sujetos. Al identificar un cuerpo como de hombre o de mujer se le atribuye toda una carga simbólica que incluye tanto unas características físicas y sentimentales como otras sociales y políticas. Es decir, al pensar un cuerpo femenino se le asignan de manera automática e inconsciente los rasgos que hacen mujer a una mujer. El problema surge al cuestionarse la legitimidad de esa identificación, como hace Anne Lister. A través de su masculinidad pone en evidencia la fragilidad de esas suposiciones. Ella, como sujeto, resulta ofensiva porque destroza el papel que debe interpretar como mujer. Esta idea es clave: el género no es más que teatro.

Hasta ahora me he negado a hablar de género antes de mediados del siglo XX, pero creo que a estas alturas es evidente que sexo y género son términos intercambiables. El sexo no es más que la naturalización de un comportamiento, y la división original de los sexos efectuada en el siglo XVIII depende de la mirada médica, condicionada por la creencia de que existen dos tipos diferentes de seres humanos a los que les corresponden lugares distintos y funciones distintas para el buen funcionamiento de la sociedad. En la división sexual de la sociedad, por tanto, la cultura precede a la naturaleza, el discurso condiciona qué se ve y qué no se ve. Del mismo modo, el género precede a los cuerpos, que se amoldan –en el sentido estricto de meterse en su molde– a él lo mejor que pueden mediante convenciones. La repetición de las conductas, actitudes o formas de vestir consideradas normales es lo que da fuerza y sentido al género, es lo que posibilita la idea misma de hacer algo «como un hombre» o «como una mujer».

De algún modo, con el género ocurre como con el *Se* heideggeriano: está ahí antes y sujeta al sujeto. Actúa como paradigma, previo y acrí-tico. Es impersonal. Sloterdijk dice que «el *Se* es el neutro de nuestro Yo, el Yo de la cotidianidad, en absoluto un «yo mismo». Él constituye en cierto modo mi parte pública, mi mediocridad» (2007: 307). Al menos en el sentido en que funciona como imitación de un modelo que sirve al mismo tiempo para convertirnos en individuos legibles, para configurar la relación que tenemos con nuestra propia indivi-dualidad y para hacer de nosotros sujetos normales. Funciona como un mecanismo de naturalización que proyecta su modelo tanto hacia fuera como hacia dentro del sujeto, da forma a la sociedad y a la con-ciencia. Pero ese modelo que se imita y que invade nuestra compren-sión de la humanidad no existe, no es más que un fantasma, un ideal de la división sexual y todo lo que conlleva desde los antropólogos sociales del XVIII, que reconducen la sexualidad a sus funciones re-productivas. De este modo se establece un sistema platónico de opuestos complementarios que se recrean de forma continua bajo la amenaza de la expulsión social.

A esta repetición de un ideal fantasmático, ese «llegar a ser mujer» que dice Beauvoir, es a lo que Judith Butler llama performatividad de género, siguiendo los criterios de John L. Austin. Una emisión realiza-tiva o performativa es un acto de habla que crea una realidad me-diante su simple expresión. No describe el mundo, sino que lo pres-cribe:

En todos estos casos sería absurdo considerar la cosa que digo como un registro de la realización de la acción que indudablemente se hace –la acción de apostar, o bautizar, o disculparse– diríamos más bien que, al decir lo que digo, realizo efectivamente la acción. Cuando digo «Bautizo este barco el Queen Elizabeth» no describo la ceremonia de bautizo, realizo efectivamente el bautizo; Y cuando digo «Sí, quiero» (sc., tomar esta mujer como mi esposa legalmente desposada), no es-toy informando de un matrimonio, estoy satisfaciéndolo. (Austin 1999: 421)

Cuando la matrona o el médico mira al recién nacido y dice «es un niño» o «es una niña» no está describiendo lo que ve, al menos no solo, sino que está inscribiendo a esa criatura en un flujo de referen-cias constantes a un ideal de hombre o de mujer, que aprenderá de

los cuerpos asignados al mismo sexo que ella las características que corresponden al ideal que debe imitar. Pero esa misma criatura, en cada nueva copia, estará realizando el género. Es un comportamiento heredado que se refuerza en cada nueva cita, en cada nueva repetición. Pero ahí radica su propia fragilidad. Cuando Anne Lister actúa como lo haría un hombre y no como cabría esperar de una mujer, está realizando o *performando* (*performing*) una distorsión de género, está poniendo en evidencia su carácter plástico y mutable. En definitiva, su naturaleza convencional. Podemos citar bien, pero también podemos citar mal, por error o a conciencia. Ese es el gran peligro de la heteronormatividad –el régimen político de la heterosexualidad obligatoria–: que la gente empiece a hacer lo que le venga en gana.

Lo que atemoriza a los coetáneos de Anne Lister es justo eso, su apropiación de las características masculinas, el uso de su masculinidad como forma de hacerse con el poder; cómo en lugar de imitar lo que debe, crea una mezcla original en la que su forma de entender su sexo y a sí misma viene determinada por su percepción de clase y la lógica de dominio. Su subversión, su rebeldía, dependen de quién encarna el papel. No pone en duda el *statu quo*, lo que quiere saber es por qué ella no puede tener una posición de poder cuando está lo bastante cualificada para ello. Es culta, inteligente, tiene tierras, cumple todos los requisitos para poder votar, salvo que no tiene pene. Pero no es como las otras damas, insulsas y bobaliconas, que solo se preocupan de cuánto tiempo deben durar las visitas o qué han de servir junto al té. De ser un hombre, Anne Lister no tendría nada de extraordinario. Quizá por eso Marianna la llama Fred. Vistas con la mirada de hoy, podríamos decir que las dos forman una pareja *butch-femme*, en la que Anne representa el papel de marimacho y Marianna el de su amante femenina, pero su tiempo no es el nuestro. Falta toda una subcultura desarrollada a partir de mediados del siglo XX, con sus identidades y sus códigos propios, para poder hablar de *butches* y de *femmes*. Ellas son otra cosa.

Anne no imita a los hombres, aunque reconoce que actúa de forma parecida a como lo hacen ellos. Pero actúa como lo hace de forma natural, su masculinidad es propia. En ella no ha funcionado el proceso por el que se interioriza y se naturaliza la identidad de género que



permite la organización social de la heterosexualidad. Si aceptamos que el género es un papel asignado y asumido, como si la vida fuera un teatro y tuviéramos que intervenir como lo haría Pantaleón o Colombina en una situación determinada, entonces Anne no se sabe el texto. Para quienes la observan y tratan de interpretarla, de leerla, resulta borrosa. Tiene la suerte de ser quien es, de llevar el apellido que lleva, porque las consecuencias en otro caso podrían ser mucho peores que los chismes y el desprecio, a veces explícito y casi siempre murmurado. El género, la clase y la raza forman el gran complejo de subjetivación moderna, y actúan como dispositivos interdependientes. No hay más que ver cómo acaban Anne Lister y Eliza Raine para darse cuenta de ello.

#### IV

La fractura con la que amenaza el caso Lister es de tipo político-sexual, mientras que el dandi plantea su ataque desde la estética, haciendo hincapié en su androginia. Pero no todos los dandis son hombres. En esa ocupación ensimismada del yo como arte destaca la Baronesa, que, empeñada en poner en ridículo las convenciones burguesas que han llevado a su madre a la tumba, se convierte en Dadá encarnado. Elsa Hildegard Plötz nace el 2 de julio de 1874 en Swinemünde, Alemania, hija de Adolf e Ida-Marie. Un año más tarde nace su hermana, Charlotte Louise. Cuando su madre muere en 1892, Elsa tiene dieciocho años y huye a Berlín para vivir con su tía. Culpa a su padre del destino de su madre, que fallece a causa de un cáncer de útero que ella cree provocado por la sífilis que él le ha contagiado. Su madre, como buena burguesa, por evitar las habladurías no habría acudido al médico a tratarse una enfermedad de transmisión sexual, lo que habría derivado en el cáncer y la muerte. Que su padre vuelva a casarse tres meses después del entierro no hace sino empujar a Elsa en su huida.

Vive seis años en Berlín, donde frecuenta los círculos teatrales bohemios y empieza a formarse como actriz, pero tiene que dejar los estudios al no poder pagarlos. Tiene relaciones con Melchior Lechter primero, y con Ernst Hardt después. Con Richard Schmitz viaja por Italia entre 1898 y 1900, cuando recibe una pequeña herencia y se

instala en Dachau. Allí conoce a August Endell, un arquitecto con quien se casará en 1901 y que la introduce en el ambiente vanguardista de Munich. Marcado por la renovación lingüística y espiritual que propone Stefan George, discípulo de Mallarmé y conocido de Hofmannsthal, el Kosmiker Spectrum (Círculo cósmico) de Munich pretende la creación de una nueva aristocracia a través del culto al yo, un comportamiento no convencional o la disolución de lo masculino y lo femenino. Este Círculo está emparentado con el simbolismo francés, y con el libro venenoso que inspira a Wilde y corrompe a Dorian Gray: *À rebours* (A contrapelo), de Huysmans. Aspiran a construir un nuevo hedonismo en el que lo sexual y lo intelectual sean indistinguibles, una nueva conciencia en la que la razón no gobierne las emociones y los instintos. Elsa encuentra en el Círculo un hogar espiritual, y ellos se rinden ante ella. Hasta que se dan cuenta de que es demasiado feroz, demasiado real para unos anhelos que resultan inateriales en comparación. Endell es el único con quien Elsa mantiene el contacto, porque su escasa masculinidad representa el complemento ideal de su feminidad dura y predadora. Después de casarse en abril de 1901 se mudan a Berlín, donde conforman una pareja de aspecto brillante, novedoso y espectacular.

En enero de 1903 viajan a Italia junto a Felix Paul Greve, un joven dandi y homosexual, al que Elsa ha conocido un año antes y por el que siente una atracción profunda. Abandonan a August en Nápoles y se van los dos a Palermo. En mayo, Felix es detenido por fraude. La inaccesibilidad doble del que Elsa llama su sol-sexual la empuja a escribir poesía por primera vez. Su liberación llega en junio de 1904 y deciden vivir juntos en Wollerau, Suiza, pero también en Italia, Francia o Inglaterra, para terminar de vuelta en Berlín. Felix trabaja como traductor durante todo este tiempo, pero también empieza a escribir ficción. En realidad, sus dos primeras novelas no hacen otra cosa que remedar la vida de Elsa. En 1909 Felix se suicida, y Elsa se queda sola y destrozada.

Al año siguiente, consigue el dinero suficiente y se va a Pittsburg. Allí se reúne con un tal Frederick Philip Grove, que no es otro que su difunto segundo marido, Felix Paul Greve, que ha fingido su propia muerte para escapar de las deudas que le acosan. Se mudan juntos a una granja en Sparta, Kentucky. Él se niega a reemprender sus acti-

vidades sexuales y termina abandonando a Elsa, que apenas sabe inglés, en cuestión de meses. Ella viaja a Cincinnati, donde se gana la vida como modelo para otros artistas. Parece que pasa por Filadelfia y Cleveland antes de llegar a Nueva York. Allí, en noviembre de 1913, contrae matrimonio con el barón Leopold von Freytag-Loringhoven, de quien tomará el título y el apellido. La aristocracia del espíritu por fin se traduce en título nobiliario. Pero su marido, al estallar la Primera guerra mundial, vuelve a Alemania y se vuela la cabeza.

Elsa, retoma el trabajo como modelo y conoce a gran parte de la vanguardia artística neoyorkina. A partir de 1917 publica poemas en algunas revistas como *Broom*, *Liberator* y, sobre todo, *Little Review*. También confecciona *collages* y obras de arte encontrado a partir de deshechos. Pero su mayor obra, la que la convierte en una celebridad entre la bohemia del Greenwich Village es ella misma, la Baronesa. Sus gestos y su vestimenta la convierten en un espectáculo ambulante; su actitud escandalosa y sus numerosos arrestos provocan la admiración de la incipiente escena dadaísta, entre la que se cuentan Man Ray y Marcel Duchamp, por quien desarrolla una especie de obsesión. Pero, cada vez más, le amenaza la pobreza. En 1923 viaja a París, donde reside ahora gran parte de su círculo de amistades, y de allí a Berlín, donde se ve obligada a repartir periódicos para evitar la indigencia a la que se ven arrastradas miles de personas a causa de la hiperinflación de la República de Weimar. Su amiga y albacea literaria, Djuna Barnes, es quien le arregla el viaje y le consigue una vivienda en París en 1926. El 15 de diciembre de 1927 encontrarán su cadáver en la habitación de un hotel de mala muerte, con el gas abierto. Tiene cincuenta y tres años, y sus últimos intentos por vender sus poemas y abrir una escuela de modelos han fracasado.

La Baronesa es un torbellino de excentricidad –en sentido literal, porque está fuera del centro– que cae sobre la normalidad burguesa trayendo consigo la confusión y el sobresalto propios de una tormenta eléctrica; y conoce bien lo que supone ser burgués, porque sus padres parecen clichés del fin de siglo. Su padre es un comerciante acomodado y severo que puede permitirse enviar a su hija a una escuela de prestigio, mientras que su madre es serena y está siempre preocupada por el qué dirán. Elsa se rebela contra aquello que no solo limita el desarrollo individual, sino que mata a su madre. De ahí

que el Círculo de George en Munich acabe espantado por su sexualidad franca y activa, ya que la liberación que pretenden tiene más de estética que de proyecto político. Puede que les fascinen las heteras griegas, con su fusión de sexo y cultura, pero cuando se salta la barrera temporal y tienen delante a una mujer así, su reacción es dar un paso atrás. Resulta que su ideal de feminidad se les aparece demasiado masculino, tiene menos de ginandra que de virago.

Ya entonces se perfila el género equívoco de la Baronesa, que se casa primero con un impotente y después con un homosexual, en lo que será un continuo cambio de máscaras y de papeles. Vistos los resultados de sus tres matrimonios, parece que tiene preferencia por los hombres que muestran una masculinidad de perfil bajo. Le gustan poco hombres, que complementen su sexualidad activa y voraz. Viril, en otras palabras. Su último marido le entrega su título y su apellido grandilocuente, Freytag-Loringhoven, a cambio del poco dinero que ella tiene. Él, que es un noble, se niega a trabajar, y ella, que es una mujer, se encuentra en el papel de proveedora reservado a los hombres. Pero el hecho de convertirse en la Baronesa, como la conocerán sus admiradores en el Greenwich Village, es suficiente para ella, porque de algún modo, aunque solo sea nominal, legitima su sentimiento de élite, la conciencia de ser una criatura anómala que la acompaña toda su vida. En última instancia, más allá de la importancia que puedan tener sus poemas o sus *ready-mades*, su excepcionalidad se debe a su poética del yo, a la construcción consciente y voluntaria de un personaje que se opone con fiereza a toda idea de lo normal. Su naturaleza extraña es un ejercicio activo de disolución de la vida en el Arte y a la inversa.

La Baronesa es un dandi llevado al paroxismo. Para ella los matrimonios no son sino juegos que le proporcionan unos compañeros con los que continuar su experimentación en torno al yo, al sexo, los límites sociales y la práctica artística. Con el paso de los años va puliendo y perfeccionando el gesto que marca el inicio de su existencia: la huida. Quizá debería decir el abandono, pero la idea es la misma. Cuando a los dieciocho años deja a su padre y a su madrastra en casa para irse a Berlín con su tía está planteando, puede que sin saberlo todavía, el programa de su existencia. Deja atrás la normalidad de la vida burguesa para abrazar la precariedad, la pobreza y el teatro.

Durante el resto de sus días no hace más que repetir ese movimiento. Frente a la coherencia austera y decente de las clases medias, ella prefiere la fragmentariedad efímera, el disfraz y la insolencia sexual.

Su promiscuidad la infecta de gonorrea y de sífilis cuando apenas ha estrenado la veintena, pero, a diferencia de su madre, las trata y supera ambas enfermedades. A los veinticuatro años visita Nápoles y convence al guarda del museo arqueológico para que la deje pasar al gabinete secreto en el que se exhiben las piezas recuperadas en Pompeya y que los arqueólogos victorianos consideran dañinas para las mentes frágiles de niños y mujeres. Claro, que ella de frágil tiene poco. Solo los hombres con cierta educación pueden exponerse a esos frescos, lámparas o esculturas romanas sin corromperse; solo ellos pueden soportar las imágenes sexuales que allí se encuentran seguras bajo llave. Como Pan follando con una cabra. No hay duda de que los caballeros presentes cuando Elsa entra en ese espacio restringido sentirán un escalofrío o cómo se les forma un nudo en el estómago, al verse sorprendidos haciendo algo que no deben, cuando es ella la que se ha colado, la que ha invadido su espacio privado. Privado porque les pertenece simbólicamente a ellos, pero también porque se priva del acceso a las demás.

Esa actitud movida por la curiosidad sexual, la desvergüenza y la supresión de las fronteras de género es una constante en la Baronesa, que no dudará en incluir en sus textos referencias más o menos explícitas a condones, vibradores o felaciones, como en su poema *Dozen Cocktails-Please*<sup>20</sup> (Una docena de cócteles, por favor). El texto es una especie de monólogo en el que la Baronesa, borracha en un *speakeasy* -uno de esos locales clandestinos en los que se sirven bebidas alcohólicas a pesar de la prohibición de los años veinte-, presenta su disposición para mantener relaciones sexuales. Apunta de forma continua al sexo oral, habla de piruletas para solteras (*spins-terlollypop*) o de plátanos con condones para su paladar lujurioso (*No bananas I got lusting palate—I / Always eat them-- -- -- -- / They*

---

<sup>20</sup> Durán (2013: 40) ofrece una traducción fragmentaria. El original en inglés puede leerse aquí: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/dozen.html> [Consulta: 6 de septiembre de 2015]

*have dandy celluloid tubes...*). También emplea imágenes fálicas, como el obelisco bebé-lónico del Sabbat, (*witchsabbath of our baby- / Lonian obelisk*), donde junta al símbolo evidente de la erección la sexualidad orgiástica de los aquelarres y la perversión bíblica de Babilonia; pero, además, aparece la palabra «polla» cuando habla del engreimiento (*cockiness*) de los poetas maricas (*any sissy poet*), o en el verso donde menciona a un gallo y a un cuervo, y llama tonto a su oyente (*cock crow silly*). Aunque el inglés es el segundo idioma de la Baronesa, si tenemos en cuenta el contenido sexual del poema, podemos asumir que la alusión fálica es intencionada. Es más claro aún si leemos el fragmento completo:

¡Psh! Cualquier poeta marica tiene suficientes químicos  
congelantes en su gélido pecho freudiano para apagar todo  
engreimiento. Contrataremos a uno.

[*Psh! Any sissy poet has sufficient freezing / Chemicals in his Freudian  
icechest to snuff all / Cockiness. We'll hire one.*]

Dudo de que la mención de Freud, cuya teoría psicoanalítica hace derivar toda la conducta humana de la sexualidad, en un verso y el uso de «*cock*» en el siguiente sea casual. Unos versos más adelante leemos:

¡Hhhhhpssssssss! La palabra misma penetra  
¡Me siento mareada!  
Me gusta. (...)

[*Hhhhhpssssssss! The very word penetrates / I feel whoozy! / I like  
that. (...)*]

La disposición de la voz lírica para tener sexo es más que evidente. Su monólogo está plagado de rayas y de cortes, de paráfrasis y de elipsis que representan el discurso entrecortado de las borracheras, pero también del dadaísmo, en el que además de las insinuaciones sexuales hay apropiaciones del lenguaje publicitario y otros rasgos de la modernidad. Es interesante a ese respecto cómo se opone a las *flappers*, las modernas que llevan faldas cortas, pelo a lo *bob*, que fuman, beben y escuchan jazz. Ella es una ciudadana adulta con derecho a voto (*I am an adult citizen with / Vote*), lo que implica que, de

algún modo, las *flappers* continúan siendo unas niñas a las que les queda mucho para podersele igualar.

La franqueza con la que expresa su deseo, su voluntad exhibicionista, da un giro a la imagen de la señora de bien y coloca a la voz lírica – que es la de la propia Baronesa– en el lugar reservado para los hombres. En lugar de ser el objeto es el agente activo que ni siquiera se insinúa, sino que se ofrece sin rodeos. Esta conducta escandalosa está cargada de ironía, y no está lejos de la que la exhibe Elsa, que encanta y atemoriza a sus amigos desde Munich hasta Nueva York. Es en esta última ciudad donde alcanza su apogeo al pasear por las calles de Manhattan como una auténtico *collage* andante. El barrio es el epicentro de la bohemia de la ciudad, empeñada en ir contra las normas, mostrarse indecorosa y confundir los límites entre la vida ordinaria y el arte extraordinario. Allí viven Emma Goldman, Isadora Duncan, Djuna Barnes, Ezra Pound, Man Ray, Marcel Duchamp, William Carlos Williams... pero la Baronesa destaca entre ellos por la radicalidad de su apariencia y de sus gestos, que provocan tanto a la burguesía como dentro de la propia vanguardia. Es célebre por emplear cualquier cosa como sombrero, por colocarse conos de helado como pendientes, por llevar bolas de té en los pezones, por afeitarse la cabeza. En una ocasión roba una corona fúnebre y con ella se hace un vestido. Su afición por los vestidos indecentes y por la cleptomanía la llevan con frecuencia a los calabozos.

En sus escritos adopta el verso libre y los dota de un sentido del ritmo y una sonoridad extraña y sensual. Entre todas las revistas donde publica su obra, *Little Review* es con la que mantiene una relación más especial. Hasta que en 1921 la revista vaya a juicio por obscenidad a causa de la publicación por capítulos del *Ulises* de James Joyce. A partir de ese momento, los poemas de la Baronesa serán demasiado peligrosos, y las editoras Margaret Anderson y Jane Heap no querrán arriesgarse a pasar de nuevo por los tribunales, incluso a pesar de que Heap y Elsa comparten ideas feministas.

Ese es uno de los detalles que colocan a la Baronesa en un lugar incómodo respecto al resto de la vanguardia neoyorkina. Del mismo modo en que critica la autoridad teatral del texto por encima de la actuación y se siente más próxima a la destreza, la espontaneidad y

la improvisación circenses, critica la idea de que la masculinidad y la feminidad sean categorías fijas y naturales, cuando ella las considera artificios culturales, opuestos complementarios que limitan los movimientos de las personas. La vida y el teatro están gobernadas por el mismo principio: la actuación. En lugar de creer en esencias, cree en las representaciones, y anticipa en décadas el arte feminista del último tercio del siglo xx.

En ese sentido, William Carlos Williams se convierte en uno de sus enemigos intelectuales. Elsa le acusa, y con él a toda la vanguardia, de caer en una paradoja al emplear métodos experimentales en la elaboración de su obra artística, mientras mantienen una postura tradicional respecto a la sexualidad y el género. Aunque Williams adopta –como ella y como Pound– el verso libre y el lenguaje oral, su visión de las relaciones entre hombres y mujeres no tiene nada de novedoso. En 1920 publica su libro más experimental *Kora en el infierno*, un conjunto de improvisaciones en prosa. Al año siguiente, Elsa publica su respuesta en *Little Review*, *Thee I call 'Hamlet of Wedding Ring'* (Te llamo «Hamlet del anillo de boda»), donde une crítica literaria, creación y humor.

Pero la relación personal entre ambos es complicada, está plagada de confusión y de tensión sexual. Él está impresionado por *Retrato de Marcel Duchamp*, uno de los *ready-mades* que ella ha preparado, y se apresura a conocerla cuando se entera de que va a salir de The Tombs, es decir, de los calabozos del bajo Manhattan. La lleva a desayunar, pasan horas hablando y él le regala una caja de melocotones maduros. Ella lo interpreta como una insinuación erótica. La segunda vez que se encuentran, la Baronesa hecha en cara la seriedad excesiva de Williams, y le aconseja que contraiga la sífilis para liberar su mente y, así, alcanzar la cumbre artística. Ella se le ofrece como amante infecciosa. En otra ocasión, él va a visitarla a su apartamento de la Calle 18 oeste, y se asombra de la cantidad de porquería que acumula y de que alguien, sobre todo una mujer, sea capaz de vivir en esas condiciones. Elsa hace nuevos avances, pero él los sigue resistiendo.

Aunque la gota que colma el vaso es cuando, una noche, alguien llama a casa de Williams para pedir sus servicios como médico en una



visita de urgencia. Cuando llega a la vivienda se encuentra con la Baronesa y descubre que todo ha sido una treta para librarle por unas horas de su mujer y sus hijos y regalarle una buena sesión de sexo. Él está sorprendido, no tanto por la propuesta como por el plan de Elsa, pero se opone y hay un forcejeo. Ella le agarra y acaba por propinarle un golpe en el cuello. Él sale huyendo, y al día siguiente compra un saco de boxeo con el que empieza a entrenar. En su siguiente encuentro le arrea un puñetazo que la tira al suelo y casi le parte la boca. Acude la policía y, ante las explicaciones de Williams, la arrestan a ella. Supongo que por costumbre.

Hay tres detalles que complican la historia. El primero es que solo contamos con el testimonio de Williams para conocerla, que sin duda es parcial y es muy probable que se coloque como víctima inocente de forma intencionada. El segundo es que, en algún momento, él le había escrito una carta de amor a ella. El tercero es que la amenaza de la sífilis no es más que un farol, ya que se curó cuando la padeció de joven y ningún informe médico ni ningún testimonio de sus conocidos indica que la sufriera otra vez con posterioridad.

Ahora bien, la sífilis tiene connotaciones importantes tanto para la propia Elsa como para la sociedad. Recordemos que ella achaca la muerte de su madre a esa enfermedad, que le habría contagiado su padre y, al no tratarla, habría derivado en un cáncer de útero. Su muerte precipita la huida de Elsa, que se ve privada del apoyo de su padre durante el resto de su vida. Pero además, la sífilis tiene la misma carga de peligrosidad que los antropólogos morales atribuyen al teatro: implica el abandono del espacio doméstico y la infección, ya sea de la enfermedad en sí o de ideas subversivas, como se piensa que hace el teatro. Durante todo el siglo XIX y hasta finales de la Primera guerra mundial, la sífilis es una auténtica plaga que provoca la muerte de miles de personas al año.

Los avances de la Baronesa, que ronda ya la cincuentena, hacia William Carlos Williams se vinculan a la sifilítica como mujer sexualmente activa, es decir, antiburguesa. Pero además ataca la formalidad y la rectitud con la que Williams se enfrenta al Arte, y de las que ella promete liberarle. En definitiva, puede que todo sea un juego, una tomadura de pelo que parte de la política sexual subversiva de

Elsa frente a la más tradicional de Williams, tanto en su vida privada como médico casado, como en su obra. Mientras él mantiene la experimentación dentro de unos límites sociales aceptables, ella se empeña en romper con cualquier tipo de normalidad. De ahí que se identifique como sifilítica, como portadora de una enfermedad que revela la hipocresía de la sociedad de principios de siglo, que de cumplir con sus propósitos de limitar el sexo al dormitorio matrimonial no se enfrentaría a un problema de salud pública de tal magnitud; pero también la injusticia de la separación de espacios para hombres y mujeres y la negación de la sexualidad de estas.

Al ofrecerse como pareja sexual, la Baronesa invierte los papeles y se coloca como la parte activa y masculina, mientras que Williams se ve reducido a la parte pasiva y femenina. Pero la oferta de contagiarle va más allá todavía, al proponerle si de verdad está dispuesto a abandonar el conformismo vital para abrazar las formas innovadoras que emplea en sus obras. Esa distancia entre la obra y la vida, entre la ruptura y el conformismo es lo que ataca la Baronesa: cómo sus compañeros se contentan en reducir los escándalos al plano artístico y no son capaces de asumirlos en la vida real. La sífilis, como la prostituta, representa la antifamilia, la enfermedad física y moral, la destrucción de la sociedad. Es el equivalente doméstico del anarquismo, que realiza sabotajes, pega tiros y pone bombas. Cuando la Baronesa se presenta como agente infeccioso se está situando en el extremo opuesto de la mujer decente burguesa, pero también está denunciando la convencionalidad latente de la vanguardia, que perpetúa tradiciones que dice destruir.

La suciedad de su apartamento va en la misma dirección, igual que su fuerte olor corporal. Rompen con aquello que se espera de una mujer de bien. Si el alumbrado y el nuevo urbanismo racionalista de finales del XIX domesticaban el espacio público, la acumulación de desperdicios en el piso de la Baronesa supone el gesto contrario. Si ella, como sifilítica simbólica, es la mujer antiburguesa, incluso la antimujer, su apartamento es un espacio antidoméstico, el antihogar. Además, le proporciona los materiales necesarios para elaborar sus *readymades* y sus *collages*, incluidos los que viste. Más que servir como taller o almacén, el lugar se convierte en objeto artístico y cotidiano al mismo tiempo, poblado por objetos que gozan de un sentido esté-

tico del que carecen en un momento anterior y en su concepción original. La basura es lo que se tira, no lo que se mete en casa. Al invertir el movimiento, Elsa pone en duda la sacralidad del espacio doméstico, y por tanto femenino, mucho antes de Fluxus, de Yoko Ono o Alison Knowles. Quienes rodean a la Baronesa y tratan con ella, están atrapados en una especie de obra de teatro permanente, en una improvisación continua en la que todo ocupa un lugar concreto, todo representa un papel subversivo. La mierda con la que convive, con la que se viste, el olor acre que desprende su cuerpo, todo ello supone un punto intermedio entre la indigencia voluntaria del cinismo y el Síndrome de Diógenes contemporáneo, cargado de un significado artístico en el que no hay distancia entre el objeto y el sujeto, entre la vida y la obra. En eso consiste el antiarte.

Williams es incapaz de verlo, y se escandaliza de que una mujer viva como lo hace ella. Se le escapa la crítica de género y a la incipiente sociedad de consumo que vive Elsa. Es el reconocimiento de esa crítica de género el que ha llevado al reconocimiento de la pieza *Dios* como obra suya, cuando antes se atribuía a Morton Shenberg, que solo la habría fotografiado. La pieza consiste en dos tramos de tubería unidos por un codo –de modo que se retuercen uno sobre el otro para acabar apuntando de forma oblicua hacia el cielo– y montados sobre una caja ingletadora. Está fechada en 1917 y está considerada una de las primeras obras dadaístas de Estados Unidos. Ese mismo año, Duchamp firma su famosa *Fuente*, con la que comparte similitudes importantes. En primer lugar, destaca la familiaridad de sus materiales, porque las tuberías de plomo son del mismo tipo que las que unirían el urinario al alcantarillado. En segundo lugar, ambas obras comparten una simbología sexual, aunque transmiten mensajes opuestos. Si la *Fuente* equipara la feminidad a un urinario al colocar este en horizontal, con el desagüe hacia delante, de modo que recuerda a una matriz en el momento del parto, *Dios* equipara la masculinidad a una trampa al representar una erección deforme y plegada sobre sí misma. Por un lado, encontramos la masculinidad como potencia y fuerza divina pero, por el otro, la amenaza de emasculación que encarnan las mujeres para los hombres. De este modo, *Dios* no será un homenaje a *Fuente*, sino una venganza contra su misoginia, que permea toda la vanguardia neoyorkina.

Ahora bien, *Fuente* está firmada por R. Mutt, un seudónimo que emplea Duchamp, pero que comparte con la Baronesa, quien está aún más interesada que su amigo en las funciones corporales y el efecto que tienen los procesos de saneamiento sobre la conciencia humana, cada vez más apartada de su propia naturalidad. En una carta de abril de 1917, Duchamp informa a su hermana de que una amiga le ha enviado un urinario de porcelana concebido como escultura. La vinculación entre ambas obras es evidente, y la confesión de Duchamp de que la idea parte de una amiga apunta a que ambas podrían ser obras de la Baronesa<sup>21</sup>. Si al llamar *Dios* a unas cañerías ridiculiza a la divinidad y la masculinidad reduciéndolas a desperdicios, y si *Fuente* también es suya, entonces la interpretación crítica contra la misoginia queda en entredicho. O tal vez no, si Duchamp no solo se la atribuye, sino que le roba la idea a Elsa.

Lo que convierte la pieza en artística es el gesto del artista, un gesto performativo que, al firmar un objeto encontrado y presentarlo ante el público o a una exposición, afirma «esto es arte». El hecho de que quien firma la *Fuente* no sea Duchamp es revelador. Richard Mutt no es más que un personaje inventado, cuyo genio no crea una obra original como defendía el Romanticismo, sino que recupera un producto producido en masa y lo dota de sentido estético. Ese gesto tiene un significado doble. Por un lado, legitima un objeto cotidiano como digno de admiración. Por el otro, diluye la figura del artista como creador. Pero aquí nos encontramos ante una nueva ironía, puesto que Duchamp es mucho más cuidadoso a la hora de «no atribuirse» obras de lo que lo es la Baronesa, que lleva como mínimo desde 1913

---

<sup>21</sup> Sophie Howarth y Jennifer Mundy, en la ficha de la obra en la Tate Gallery de Londres, niegan la posible autoría de *Fuente* por parte de la Baronesa, debido a la falta de consistencia con su discurso. Apuntan, por el contrario, la ayuda constante y desinteresada que Duchamp ofrece a artistas menos conocidos, con lo que la afinidad de *Fuente* y *Dios* se explicaría en ese sentido. También aportan como prueba que en ningún caso la Baronesa reclama la obra como suya, ni lo hace ninguno de sus compañeros, aun cuando ha provocado un escándalo monumental. Las opiniones, por tanto, son encontradas, y dudo que lleguen a resolverse las dudas en algún momento. El texto de Howarth y Mundy puede leerse aquí: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573/text-summary> [Consulta: 9 de septiembre de 2015]

confeccionando *ready-mades*, como *Adorno duradero*. Del mismo modo que se atribuye *Dios* al fotógrafo que no hace más que retratar la obra, y nadie corrige ese error durante noventa años, podría ser que Duchamp presentara a la Society of Independent Artists (Sociedad de artistas independientes) una obra firmada por un autor que podría ser él o podría ser Elsa, y no tuviera ningún interés en aclarar de quién fue la concepción original.

Tampoco sería la única ocasión en la que ocurre un equívoco que les implique a los dos. La despreocupación de la Baronesa por su obra hace que esta se atribuya a otros, como ocurre con *Dios* o con el poema que cierra el único número de la revista *New York Dada* (Dadá de Nueva York), titulado *Vuestra con devoción / Trompetas y tambores* (*Yours with Devotion / trumpets and drums*) y que la crítica ha supuesto escrito por Marsden Hartley. En realidad, el texto viene sin firmar, pero en la misma página en la que aparecen dos retratos de la Baronesa y su nombre. Esto hace pensar que la autoría le corresponde a ella, cosa que parece confirmar el estilo del poema si se compara con otros de sus textos. Pero además, el hecho de que el poema aparezca invertido y la revista deba ponerse cabeza abajo para leerlo, genera otro juego de inversiones en el que participan Elsa y Duchamp. Él aparece en portada caracterizado como Rose Sélavy, en la etiqueta de un frasco de perfume. Como fondo de la página aparece repetido «new york dada april 1921» una y otra vez. La primera inversión consiste en que la Baronesa aparece desnuda en los dos retratos, en uno no lleva más que un sombrero y en el otro un collar. A Rose solo se le ve la cara, pero en sus otros retratos aparece como una señora con sombrero y abrigo, como toda una burguesa. Mientras la Baronesa expone una feminidad sensual y provocadora, Rose se limita a repetir el canon aceptado, no es sino la domesticación de la Baronesa. La segunda inversión proviene de la disposición del poema que, al estar cabeza abajo, hace que la revista pueda leerse desde atrás hacia delante, invirtiendo su orden y dando un sentido nuevo al resto de textos.

El hecho de que Duchamp imite y desplace la actuación de la Baronesa tampoco es la única vez en la que se apropia de su trabajo. En cierta ocasión, Man Ray y él filman a Elsa afeitándose el pubis. Durante el proceso de revelado, la cinta se destruye, salvo un único fotograma.

En él aparece Elsa ya afeitada, de pie, un poco inclinada hacia delante con una rodilla flexionada, de modo que puede verse la ausencia total de pelo. Ray utiliza esa imagen en una postal que envía a Tristan Tzara, en la que le informa de la muerte de Dadá en Nueva York. Como ocurre con *Dios*, la obra se atribuye a Ray, cuando lo más probable es que él se limite a filmar la *performance* de la Baronesa. De hecho, la exposición de sus genitales como forma de reivindicar la autoridad sobre su propio cuerpo lleva el sello de Elsa. Sin embargo, en lugar de considerar la película perdida como el documento de una actuación, se ha pensado en ella como el trabajo de dos artistas varones interpretado por una mujer. De este modo, la artista queda reducida a modelo. Incluso la acusación de la muerte de Dadá puede identificarse con la visión de la Baronesa, que asiste a la acomodación de Duchamp en la sociedad estadounidense y ve a Tzara como alguien incapaz de dar el golpe, de acometer el gesto radical que permita a Dadá seguir viviendo y poniendo patas arriba la normalidad.

Lo cierto es que la llegada del Dadá oficial a Nueva York y el análisis posterior desde la Historia del Arte dejan a Elsa fuera del discurso reconocido durante décadas, cuando en el Greenwich Village se la conoce como la Baronesa Dadá, como la madrina del movimiento. Puede que el hecho de que sea mujer y denuncie el privilegio masculino dentro de la propia vanguardia tenga relación con este hecho. También la falta de dinero, que la deja sola en la ciudad cuando el resto viaja a París. Aunque ella ya es célebre antes de que se empiece a hablar de dadaísmo en la ciudad, y aunque su personaje y su visión del Arte estén desarrolladas por completo, la aparición en la revista supone la integración en el movimiento oficial, cuando este movimiento no ha hecho mucho más que seguirle el paso e imitar sus conductas, sus obras y su afición por la teatralidad y el escándalo. Puede decirse que ella es dadaísta antes que los dadaístas, al menos en Estados Unidos.

Ahora bien, mientras este gesto la legitima como perteneciente a la gran vanguardia del antiarte, al mismo tiempo, la deslegitima como creadora independiente. Es decir, Dadá se instaura como autoridad bajo cuyo signo tiene sentido la obra de la Baronesa, cuando es ella la que ha marcado el paso a Dadá en Nueva York. Es la autoridad masculina de Duchamp y de Ray la que dice «es de los nuestros», cuando

ella mantiene un discurso feminista y de subversión de género inexistente entre sus compañeros. Ni siquiera cuando Duchamp crea a Rose Sélavy. El hecho de travestirse y hacerse un par de retratos en el estudio de su amigo carece de la carga simbólica y de la fuerza destructiva que tiene la presencia de la Baronesa por las calles de la ciudad, una presencia que no solo parece, sino que en efecto viene de otro mundo, un mundo que ella ha inventado y del que es la única habitante.

Antes comparaba a Elsa con un cínico, y creo que la comparación es pertinente porque las similitudes son muchas. Como Diógenes, da el tono más alto y sus compañeros la acompañan, le hacen de coro. Ridiculiza las normas sociales y se ríe de las convenciones y de la gente normal, que acepta lo que le dictan sin darse cuenta de su naturaleza arbitraria. Integra lo bajo en el arte y hace referencias constantes a las funciones corporales más vergonzosas. Roza la indigencia, roba y pide prestado, vive gracias a la generosidad de sus amigos. Su forma de vestir la hace reconocible al instante, aunque no sea un manto, un cayado y un zurrón. Pone su cuerpo en el primer plano de la creación, es impúdica, vive entre la basura, huele mal, es una extranjera con la suficiente perspectiva como para ver lo absurdo de la incipiente sociedad de consumo, del culto a los objetos y de los roles de género. Une un espíritu aristocrático a un discurso democrático, en el que cualquiera puede ser artista y cualquier cosa puede ser arte. Sus obras están cargadas de ironía y dicen cosas serias de forma divertida. Como el de Diógenes o el de Nietzsche, su discurso es para todos y para nadie. Toda su vida es un juego, una improvisación teatral en la que cambia de papel cuando quiere, provocando el desconcierto y el terror, en especial en los caballeros, que ven cómo se les aproxima y les acosa, convirtiéndolos en objetos de deseo en lugar de sujetos. No le importa la política, y, sin embargo, se presenta como una figura libertaria que aspira a la liberación sexual y a la igualdad de las mujeres. Es un monstruo burlón, cínico y feminista.

## V

Esta comparación no es descabellada, al menos no soy el primero al que se le ocurre. Sloterdijk dice del Dadá que es «el primer neoqui-

nismo<sup>22</sup> del siglo xx. Sus golpes se dirigen contra todo lo que se toma en serio (...) El dadá no es, en su núcleo, ni movimiento artístico ni antiarte, sino radical acción filosófica» (2007: 563). Ahí radica la importancia del gesto y de la acción por encima de las palabras, que pierden su sentido a través de la poesía fonética, o el recitado –a voz en grito– simultáneo del mismo poema en dos idiomas diferentes. La elevación de la basura y los objetos cotidianos producidos en masa, la rebaja del estatuto del creador, el reconocimiento y la inmersión en la futilidad y la fragmentariedad efímera de la vida urbana, todo ello forma parte del mismo proceso dietético que observa lo que le ofrece su entorno y se niega a comer. Dadá es una especie de anorexia existencial, en la que el sujeto se descubre sujeto, amarrado y condicionado por la sociedad y decide hacerle frente, negarla.

La importancia de ese balbuceo feroz que es Dadá va mucho más allá del impacto que ejerce contra el arte, y que lo ha llevado al borde de la muerte, si no lo ha acabado con él; su tarea es tirarle mierda a la cara a la normalidad, no siempre de forma figurada. La Baronesa, al menos, se aplica en meterle a la fuerza su olor por las narices. La violencia de sus planteamientos es la respuesta a una violencia sistémica, que muestra sus dos caras en ambas partes del Atlántico. En Estados Unidos, en la aparición de la sociedad de consumo, en el dominio de la conciencia a través de la publicidad. En la vieja Europa, en forma de guerra, de movilización total y cuerpos desmembrados en el barro de las trincheras. De forma espontánea, simultánea e inconexa, en Zurich, en Berlín y Nueva York se llega a la misma conclusión: si el progreso trae esto, es preferible cualquier otra cosa. No se sabe qué, y eso provocará las contradicciones internas que acaban con el movimiento. Eso sin contar con los egos, claro. Duchamp tirará hacia un lado, Tzara hacia otro. En París se cierra en la idea del Arte por el Arte, mientras que en Berlín se politiza en una amalgama de corrientes revolucionarias. Arthur Cravan, sobrino de Wilde, y la Baronesa morirán cada cual de forma más absurda, no se sabe si por

---

<sup>22</sup> Sloterdijk emplea la grafía «quinismo» para separar la tradición filosófica del sentido contemporáneo del término, al que se refiere como cinismo vulgar. Aunque yo no haga la misma distinción gráfica, sí que utilizo la expresión «cinismo vulgar» en el sentido que él lo hace.



accidente o por voluntad propia. Huelsenbeck dejará el Arte para dedicarse a la psiquiatría y, cuando mira hacia las experiencias vividas desde el Cabaret Voltaire hasta su retiro, se da cuenta de que Dadá era algo que se les escapa desde el principio, una trituradora autónoma cuyo propósito nunca comprenden ni siquiera quienes forman parte de ella. Todas las lecturas y las interpretaciones vendrán después, cuando la máquina ya ha parado y solo queda el recuerdo de su ruido.

A pesar de las diferencias y de las distintas apropiaciones que se harán después del discurso dadaísta, hay un hecho evidente, y es que Dadá es un ladrido contra toda forma de alienación, es decir, contra toda sociedad. Pero lo que le separa del Romanticismo, lo que marca su diferencia esencial y lo inserta en la línea de la modernidad abierta por Poe y Baudelaire, es el reconocimiento de que es esa misma sociedad a la que amenaza la que configura al sujeto, la que determina los modos de subjetivación. No existe eso que llamamos «yo» más allá de nuestras interacciones con los otros. La acción, como señala Nietzsche, precede al sujeto. De cada cuál depende decidir si es un esclavo o una bestia rubia, un vendaval de risa destructiva. Dadá, más incluso que los propios dadaístas, lo tiene claro, y ejercerá de sedición estética frente a la anestesia de la sociedad de masas y el absurdo de la guerra.

Desde luego, la Baronesa hace todo lo posible por interferir en la normalidad neoyorkina. Parecerá, como dice Durán, una emperatriz extraterrestre, envuelta en sus disfraces escandalosos y aterradores. Pero lo que de verdad provoca vértigo en su carnaval permanente es que deshace la ilusión identitaria, con cada nueva mutación descubre que bajo las máscaras no hay nada. Su revelación es que bajo el velo hay otro velo, que no utilizamos las máscaras para ocultar, sino para significar. Mientras Duchamp repite con su travestismo los prejuicios culturales, ella los destruye al mostrarse grotesca, anómala y, para los ojos escandalizados de quienes no comparten el espíritu vanguardista, demente.

La Baronesa utiliza su extravagancia, su excentricidad –que rebasa el sentido limítrofe que tiene para el dandi– como estrategia de subjetivación, como afirmación positiva de una conciencia única. Esa mis-

ma línea de investigación en torno a la identidad y su representación es la que sigue Claude Cahun, nacida en Nantes en 1894 y bautizada como Lucy Renée Mathilde Schwob. Su padre es el propietario y director del periódico *Le Phare de la Loire*, de perfil republicano. A pesar de que la familia disfruta de una posición cómoda, su infancia no es tan feliz como cabría esperar. En primer lugar, porque su madre es enfermiza y la amenaza la demencia. En segundo lugar, porque sus compañeras abusan de ella por ser judía, por lo que deja la escuela de Nantes y pasa un año en Kent antes de volver a Nantes.

A su vuelta se enamora de una compañera, Suzanne Malherbe –que se convertirá en su hermanastra cuando el padre de Lucy se divorcie de su madre y se case con la de Suzanne–, con quien mantendrá una relación durante toda su vida. Suzanne estudia Bellas Artes en Nantes desde 1915, mientras que Lucy viaja a París en 1918 para estudiar Letras, aunque ya en 1914 la prestigiosa revista *Mercure de France* ha publicado sus primeros textos, bajo el nombre de Claude Courlis. Cuando Suzanne se le une en París firma sus *collages*, sus grabados y sus pinturas como Marcel Moore. En 1918, Lucy adopta de forma definitiva el seudónimo de Claude Cahun, en honor a su tío abuelo, el orientalista y escritor de novelas de aventuras, Léon Cahun. Durante los años veinte sigue publicando en el *Mercure de France* y se involucra en el teatro, realiza decorados, actúa y empieza a relacionarse con los círculos comunistas y surrealistas, donde conoce a Henri Michaux y a Robert Desnos, entre otros. En 1930 publica un volumen autobiográfico llamado *Aveux non avendus* (Confesiones mal avenidas), y lo ilustra con sus propios fotomontajes. Dos años más tarde se une a la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, donde conoce a Breton. Con él y con Bataille funda la revista *Contre-Attaque* en 1935 y, aun siendo comunistas, se muestran críticos de el estalinismo. En 1936 expone en las muestras surrealistas de París y de Londres.

Dos años más tarde, ella y Malherbe se mudan a la isla de Jersey, a una finca que Cahun ha comprado. Durante la ocupación nazi de la isla forman un grupo de resistencia y se dedican a imprimir y repartir pasquines de propaganda antialemana, como forma de guerra psicológica. Los firman como El soldado sin nombre. En marzo de 1943 los soldados registran la casa y las identifican como las autoras de la

propaganda, aunque no es hasta julio del año siguiente cuando las detienen. En el calabozo, tratan de suicidarse tomando Gardenal, un antiepiléptico barbitúrico, pero las descubren y las ingresan en el hospital. En noviembre las juzgan por hacer propaganda antialemana y por incitar a la rebelión. Las encuentran culpables y las condenan a muerte. Sin embargo, en febrero de 1945 la Francia continental se libera, y el veinte de ese mes les conmutan la pena y las reúnen en la misma celda, hasta el ocho de mayo, cuando las tropas aliadas llegan a la isla. Al volver a casa la encuentran saqueada. La guerra y el encierro suponen para Cahun una experiencia atroz y su salud se resiente. Cada día más débil, intenta recuperar el contacto con Breton, Oppenheim y el resto de sus antiguos amigos. En 1953 viajan a París, donde intentan establecerse, pero al año siguiente vuelven a Jersey, donde Cahun muere. Suzanne la sobrevive hasta 1972.

De forma similar a lo que ocurre con la Baronesa, la muerte de Cahun provoca su desaparición durante décadas de los discursos oficiales de la Historia del Arte. Como ella, convive con los círculos vanguardistas pero permanece en una posición crítica que no le permite integrarse por completo. Ambas toman como influencia las estéticas del fin de siglo –Cahun traduce a Wilde– y reinterpretan su esteticismo dándole un sentido nuevo. Cahun tiene mejor fortuna en lo material, ya que el dinero familiar la lleva a estudiar en París y en Oxford y le permite desempeñar su labor como artista sin necesidad de trabajar. Si la Baronesa acusa a los dadaístas y al resto de artistas de su entorno de perpetuar lo que ahora llamaríamos el dualismo de género, Cahun se mueve entre la otra gran vanguardia de principios del siglo xx. El surrealismo es consistente en su misoginia, al adoptar como un dogma las teorías del inconsciente y, sobre todo, del Edipo freudiano<sup>23</sup>. En ellos estalla lo que anticipan Sade, Blake y parte de los románticos: que en el instinto, en el sexo como impulso inconsciente y primitivo se esconde la auténtica persona, y que esta se oculta incluso a la propia conciencia. De ahí deriva la obsesión por los

---

<sup>23</sup> Sirva esto como versión mínima del mito: sin saberlo, Edipo mata a su padre y se acuesta con su madre. Cuando lo descubre se saca los ojos. Freud, ya lo hemos visto, entiende este gesto una como parábola de la castración. El mito ejemplifica el desarrollo de la sexualidad infantil masculina, que fetichiza a la madre.

sueños, por las libres asociaciones, la escritura automática, por la acción impulsiva irracional. Pero en su lógica del deseo refuerzan la estructura heterosexual y elevan la figura femenina, a la Mujer, como la encarnación simultánea del erotismo y de la destrucción. Por eso las mujeres son omnipresentes en las obras surrealistas, pero en todo su misterio y su fuerza, fascinan y aterrorizan al mismo tiempo.

Ese es el fondo ideológico contra el que se mueve Claude Cahun, contra la amenaza femenina, por un lado, y la misoginia, por el otro. Aunque a lo largo de su vida destaca como escritora –sin restarle valor a su obra, es gracias a la influencia de su familia como consigue publicar en el *Mercur de France* siendo mujer y siendo tan joven– la recuperación de su figura por los discursos feministas y *queer* de la última década del siglo xx se debe sobre todo a sus fotografías. A lo largo de su vida solo publica dos de esas fotografías, Una es un fotomontaje utilizado como portada de la novela de 1929 *Frontières humaine* (Fronteras humanas), escrita por Georges Ribement-Dessaignes, donde se la ve con la cabeza afeitada, los hombros desnudos y los labios pintados, mirando de forma oblicua hacia delante, mientras una segunda exposición mira de perfil a la primera, como si le susurrara algo al oído. La otra es un autorretrato publicado en 1930 en la revista *Bifur*, en el que se la ve también con la cabeza afeitada, pero esta vez distorsionada de modo que se le alarga y le da forma de huevo. El resto de sus fotografías forman parte de su colección privada.

Lo que la hace tan atractiva y provoca entusiasmo entre las críticas es que su aproximación al autorretrato y su reflexión sobre la identidad, unidas al empleo del travestismo y la androginia y al carácter rupturista de su obra anticipan las posturas que desarrollarán mujeres artistas más de medio siglo después. Aunque su primer autorretrato –en el que está caracterizada como odalisca– es de 1912, es a partir de 1919 cuando adopta la imagen andrógina y teatral que mantendrá durante el resto de su investigación. Una de las claves de su obra es cómo, a través de cambios en sus gestos y en su ropa, muestra la fragilidad del género, cómo simples detalles estéticos como el corte de pelo pueden cambiar la percepción que tenemos de una misma persona. Muestra, en definitiva, la teatralidad del género. Por esa razón procura evitar los rasgos que la identifiquen como

hombre o como mujer, mientras que acentúa aquellos que llevan a la confusión. La dureza de sus rasgos, su nariz grande y aguileña juegan a su favor, alejados como están de la delicadeza que se espera en una cara de mujer.

La elección de su nombre va en la misma dirección. Claude es uno de los pocos nombres en francés que se escriben y se pronuncian igual, tanto si se utiliza para llamar a un hombre como o a una mujer. Cahun y Malherbe frecuentan los círculos lesbianos parisinos de los años veinte, donde se está desarrollando una subcultura imbricada con el mundo artístico, con gente como Djuna Barnes o Gertrud Stein, Jane Heap o Berenice Abbot. Esta escena, paralela a la de Londres, incluye el travestismo entre otros tipos de subversión de la normalidad femenina. Pero el interés de Cahun respecto a la sexualidad no se limita a las prácticas, sino que incluye el conocimiento formal. En 1918 publica un artículo en el *Mercure de France* en torno al juicio a Oscar Wilde, pero, es más importante el hecho de que traduzca al francés al sexólogo Havelock Ellis. Está al corriente sobre las teorías de la inversión para explicar el deseo homosexual, pero ella parece preferir los términos «uranismo» o «tercer sexo», que tienen un carácter mucho más positivo y despatologizado que «homosexual». El problema que surge a la hora de definirla como lesbiana es la ambigüedad que muestra al identificarse como mujer, en cómo dice oscilar entre la femineidad y la masculinidad. Pero plantea su preferencia por lo neutro, y la androginia como su ideal. Ahí radica la idoneidad de su nombre.

Esa ambigüedad se ve en sus autorretratos, en los que juega con los roles, las máscaras y los espejos. Estas fotografías son más o menos coetáneas del artículo de Joan Rivière *La femineidad como mascarada* –se publica en 1929–, un texto fundacional del feminismo en el que se señala el carácter artificial e impostado de la femineidad. No se trata tanto de que Cahun conozca esta obra, sino de que las condiciones de producción de ambas son muy similares. Por un lado, está la emergencia de las subculturas lesbianas, por el otro el feminismo sufragista. Pero lo que más llama la atención es cómo emplea los mismos recursos que los surrealistas, los mismos juegos de ficciones y realidades, para demostrar la teatralidad de la persona y, al mismo tiempo, para deserotizar el cuerpo.

Si en el Surrealismo el cuerpo femenino está cargado de contenido sexual, en las fotografías de Cahun ese mismo cuerpo femenino, que es el suyo, carece de los atributos que lo hacen atractivo. Diluye la distinción entre uno y otro sexo. Ese cuerpo que se ve no es un cuerpo de mujer, es otra cosa. No solo cuando aparece vestido de hombre, donde ni el uniforme masculino que forman las americana y la corbata logran ocultar cierta ambigüedad; también cuando aparece como mujer transmite una sensación siniestra de feminidad falsa, postiza. La intensidad del color de labios, los corazones pintados en las mejillas, los pezones de fieltro pegados sobre la camiseta, todo ello apunta a una construcción estética de lo que se considera una mujer. Durante los años treinta, su andrógino empieza a abrirse al mundo, se libera del aislamiento al que está sometido en la década anterior, pero en los cuarenta vuelve a mirar hacia sí mismo, se repliega en la búsqueda de una identidad entendida como una sucesión de máscaras sin un yo original.

El descubrimiento de estos retratos íntimos en la década de 1990 causa un auténtico revuelo entre la crítica feminista y las teorías *queer* por las similitudes que tiene con sus propios discursos. En especial con las ideas de Monique Wittig y de Judith Butler. La primera afirma que «la categoría de sexo es una categoría que funda la sociedad en cuanto heterosexual» (2006: 26), es decir, que la distinción entre hombres y mujeres depende de un plan político de dominación de una clase por otra a través de la reproducción de la especie, la crianza y el cuidado de la descendencia. La mujer, vista como clase dominada, depende de su interacción con el hombre, entendido como clase opresora, para considerarse como tal. Pero esa categoría de mujer no es más que un mito que elimina las especificidades de todas y cada una de las mujeres reales. La liberación de las mujeres pasa, por tanto, por la eliminación de la clase mujer y de la clase hombre. Para ello hace falta cambiar la forma en la que nos subjetivamos, como entendemos nuestra relación con el sexo y el género. Las lesbianas, al igual que las monjas, al no someterse a la autoridad sexual masculina, forman una clase política autónoma y subversiva que no puede identificarse con la de mujer. La afinidad de Cahun con el tercer sexo que plantea Ellis en lugar de con el femenino implica una familiaridad –no en el sentido de que lo conozca, claro, sino en el

wittgensteiniano de que comparten un aire de familia- con el pensamiento de Wittig, al menos en lo que se refiere al sexo político y a la idea de trascender los roles de género con el fin de lograr una sociedad más igualitaria.

Por su parte, Judith Butler sigue a Lacan en su identificación del género, de las categorías de hombre y mujer, como ideales simbólicos de la diferencia sexual, a los que los cuerpos reales tienden de forma imitativa pero que se les escapan por su propia naturaleza ideal. Es decir, que el argumento de Beauvoir de que las mujeres se hacen incluye también a los hombres, pero es un programa que se cancela a sí mismo porque resulta irrealizable. De este modo, el género imita de forma constante un modelo inexistente, es una repetición perpetua de sí mismo. Su función es, por tanto, la de prótesis semántica, la de moldear a la persona tanto en la forma en que se concibe a sí misma como en las formas en que la leen las demás. Pero para que la lectura sea correcta, para que sea un cuerpo masculino o femenino correcto, debe vigilarse y corregirse a cada momento, para no desviarse de aquello que debe ser. El género como modulación del yo sobre un fondo vacío es, también, lo que se desprende de los textos y los autorretratos de Cahun.

Si pensamos en la anticipación de más de cincuenta años con la que Claude Cahun hace sus planteamientos, en su utilización del autorretrato como método de experimentación e investigación sobre el yo y la representación de este -que se convertirá en una de las estrategias preferidas de las artistas feministas a partir de la década de 1970-, el atractivo y el gran valor estético de su obra, y su exclusión de la tradición surrealista, no es de extrañar que la Teoría *queer* se apropie de su figura como una de sus grandes predecesoras. Pero, por si esto fuera poco, además hay que sumar su activismo político como luchadora antifascista en esa entidad mítica que supone la Resistencia frente a los nazis. Si bien es cierto que la recepción de su obra está condicionada por el contexto presente y que, como Anne Lister, sus privilegios le dan cierta libertad de movimiento, también lo es que podría haber hecho poco más para convertirse en una figura legendaria.

## VI

La cuestión que plantea esta trinidad formada por Anne Lister, Elsa von Freytag-Loringhoven y Claude Cahun –pero también Wilde y Sade– es la de cómo puede vivirse la anomalía, cuando la propia sexualidad, sobre la que se levanta la sociedad contemporánea, es inadecuada o perversa. Empleo aquí el término «sexualidad» en un sentido amplio, que incluye alguna de las categorías en las que se divide ahora la vivencia sexual: identidad de género, identidad sexual, orientación sexual... La primera sería una categoría psicológica –como qué te identificas–, la segunda sería clínica –qué dicen los médicos y la biología que es tu cuerpo– y la tercera sería afectiva –qué tipo de cuerpo te provoca deseo sexual–. Mientras Lister representaría una opción realista, la Baronesa optaría por el irrealismo y Cahun estaría en un lugar intermedio. Pero, a pesar de su interés histórico, son ejemplos del pasado.

Aun así, pueden considerarse como prototipos de lo que se desarrollará con las luchas feministas y *queer*; en su demostración de la plasticidad prostética del género, su falta de anclaje con el sexo biológico, su lucha por la liberación sexual y, en definitiva, la impugnación del modelo dualista que sostiene la cultura occidental, como también, de algún modo, anticipa Blake. La obsesión de Anne Lister con el matrimonio y las dudas de Claude Cahun sobre su identificación como mujer apuntan a las teorías de la transexualidad. De hecho, las concepciones sobre la homosexualidad de principios del siglo xx, en especial la teoría de la inversión, ahora nos parecen más próximas a esta noción que a la de gay o lesbiana. Halberstam apunta la existencia de un continuo entre «transexualidad, transgénero y masculinidades lesbianas» (2008: 166) en el que establecer límites entre una categoría y otra resulta complicado.

El reconocimiento por parte de la disciplina médica de los cuerpos intersexuales y de las personas transexuales ofrece posibilidades opuestas. Por un lado, permite a quienes sienten una identificación fuerte y real con los modelos femenino o masculino emprender una transición que les permita reasignar sus cuerpos y ajustarlos al sexo ansiado a partir de una serie de transformaciones hormonales y quirúrgicas. Una vez terminado el proceso, que es largo, invasivo y



doloroso, sus sexos físico y mental estarán alineados. Esta posibilidad es asombrosa, puesto que permite reparar un estado de dislocación –conocido como disforia de género– que hace invivible la vida de quienes lo padecen. Incluso cuando gran parte de los cuerpos trans no hacen más que reafirmar el dualismo de género, es de agradecer el hecho de que las técnicas reconstructivas y plásticas sean capaces de llevarles a lo que consideran su casa. Pero por el otro lado, también abre caminos nuevos de experimentación, que llevan al nivel de la carne lo que el dandi, Cahun o la Baronesa mantienen en la ropa.

En 2009, el cineasta experimental Jo Sol filma la estancia en Barcelona del artista estadounidense Lazlo Pearlman. La película documental resultante, *Fake Orgasm* (Orgasmo falso), comienza con un concurso de orgasmos fingidos que Pearlman organiza en un club nocturno de la ciudad. Las primeras en aparecer en el escenario son las mujeres, que ofrecen sus mejores actuaciones, tan nerviosas como divertidas. Cuando se les pregunta por qué participan en el concurso, por qué fingen y si lo hacen con frecuencia en su vida privada, casi todas responden de forma similar: el fingimiento del orgasmo es una práctica común, y se hace para evitar que sus amantes varones se sientan heridos en el orgullo, o incluso para acabar con una actividad que no las lleva a ninguna parte. Ponen el énfasis en la distancia que existe entre mujeres y hombres a la hora de entender el sexo, la presión que supone para ellos provocar orgasmos y las dificultades a las que se enfrentan. Después, actúan ellos. Todo el mundo se lo pasa bien, bebe, actúa, ve actuar al resto de participantes, y Lazlo interpreta a la perfección el papel de presentador de cabaret o variedades, de un espectáculo en el que el sexo no explícito ocupa un lugar importante. Cuando terminan los hombres, empieza a sonar la música y Lazlo se contonea con el ritmo. Se quita el sombrero, la chaqueta y queda claro que está haciendo un *striptease*. No tiene el cuerpo que cabría esperar de un hombre que se desnuda en público, no por los tatuajes que le cubren la piel, sino porque está un poco fofo, no tiene los pectorales desarrollados ni los abdominales marcados, pero sigue siendo divertido. Se quita los pantalones y se queda en calzoncillos. De espaldas, se los quita. Para la música y se da la vuelta.

En el silencio, da un par de pasos hacia atrás. Abre un poco las piernas para que se vea bien y sale del escenario sin dejar de mirar al público. No hay aplausos, nadie es capaz de decir nada. Porque ese hombre no tiene polla y, en ese instante, no saben asimilar qué es lo que ha ocurrido. Hasta ese momento, todo era un juego, en el que todo el mundo se ponía un poco en evidencia y hacía pequeñas confesiones no admisibles en público. El presentador, un caballero con perilla, ha sido su cómplice. Con sus bromas y sus comentarios jocosos, al confesar su excitación, ha establecido un vínculo emocional, por efímero que fuera, y entonces les ha hecho *eso*. Al mostrar su desnudez, su falta, su incompletud, les ha traicionado. Por un instante, ha destruido el mundo. Les ha provocado una experiencia estética auténtica, una catarsis como nunca han vivido, y no saben cómo reaccionar. Al ver a un hombre desnudo delante de ellos, a unos pocos metros de distancia, que en lugar de pene tiene vagina, todos los presupuestos binarios en los que se han criado quedan suspendidos.

Lazlo Pearlman se ofrece como un interruptor, como alguien que interrumpe el circuito de pensamiento ordinario, como un cuerpo capaz de hacer saltar todas las creencias. Después de retirarse del escenario, los espectadores – antes participantes en el concurso– pasan a una habitación aparte, donde hay una cama en la que Lazlo está tumbado, desnudo y pintado de blanco. Rodean la cama e inspeccionan su cuerpo, pueden mirarlo tanto como gusten y pueden preguntar lo que les plazca. Han pasado unos minutos desde el momento catártico, y han tenido algo de tiempo para poner en perspectiva lo que han presenciado. Del mismo modo que se les presenta un cuerpo desnudo, fascinante, dispuesto ante esas miradas inquisitivas que están prohibidas en situaciones ordinarias y que recuerdan a las que recibe la Salomé de Wilde, se les presenta la posibilidad de interrogar a la conciencia que ocupa ese cuerpo extraño. Han saltado los mecanismos de la curiosidad y de la duda, esos que se preguntan, en última instancia, qué es real y qué no lo es. De pequeño, ¿te sentías diferente a los demás niños? ¿Eres feliz? ¿Cómo puedes vivir una vida así, sin decidir si eres hombre o mujer? ¿Vas a operarte para tener pene? ¿Sales con hombres o como mujeres? Lazlo contesta lo que quiere, claro. Están examinando su vida, su experiencia, y él tiene derecho a decidir qué cuenta y qué no. ¿Cómo podría saber qué sentían

otros niños cuando era pequeño? ¿Importa si tiene pareja, si prefiere los hombres a las mujeres? ¿Es una proposición? Lo que le resulta frustrante es la rapidez con la que se recuperan las nociones binarias a la hora de clasificarle como ser humano. Hombre o mujer, homosexual o heterosexual, pene o vagina... A pesar de todo su empeño en desmontar las categorías asumidas, estas se imponen sin cesar. Una vez y otra.

En cierto modo, cuando María Llopis –artista y escritora feminista y *queer*, exmiembro del grupo de posporno Girls who like porno– le insinúa que la idea misma del concurso de orgasmos fingidos le parece sospechosa, y que le ve como un hombre blanco que se ríe de las mujeres, está cayendo en la misma trampa. Lazlo le contesta que no es él quien se ríe de ellas, sino ellas mismas, que convierten en una broma algo que parece muy serio, como es el sexo. Llopis no hace más que repetir los mismos argumentos que acosan a las lesbianas masculinas y a los hombres transexuales desde que en 1970, las Radicalesbians definen el lesbianismo como el amor que siente una mujer por otra mujer en su manifiesto *The Woman Identified Woman* (La mujer identificada como mujer). Este texto es fundacional para el feminismo lesbiano y el feminismo radical, y a partir de sus premisas se sostiene la idea de que los juegos de rol –como en las relaciones entre *butch* y *femme*– el uso de *dildos* entre mujeres y cualquier otro rasgo de masculinidad son una ofensa y una amenaza de dominio masculinista. En el caso de Pearlman, esta suposición carece de fundamento. El concurso lo que saca a la luz es el absurdo de los fingimientos continuos, no solo los sexuales, y la complejidad de las relaciones afectivas.

De hecho, el concurso es solo una parte de la *performance*, es una forma de que los espectadores participen y, al mismo tiempo, centren su atención en el lugar equivocado. Es un movimiento de mago que distrae y baja las defensas. En la intimidad forjada en esos minutos reside gran parte de la fuerza de su actuación. Manifiesta un hecho esencial de la vida cotidiana: cómo hacemos toda clase de suposiciones cuando vemos a una persona. Nada más verla asumimos su sexo, su orientación sexual, su raza, su clase social, y todo ello va acompañado de una constelación de prejuicios. Cuando le ven desnudo, intentan por todos los medios reinsertarle en las nociones bi-

narias en las que nos han educado desde que nacemos. El género y la diferencia sexual son el primer nivel de lectura que nos inculcan y al que recurrimos con más tenacidad.

Es significativa la intervención de una mujer, que no puede creer que alguien viva como lo hace él. Le es inconcebible. Hasta ese nivel de convencimiento hemos llegado. Lo que demuestra esa mujer es fe auténtica en el binarismo de género. Ni siquiera cuando tiene ante ella un cuerpo que lo desafía contempla la posibilidad de que exista algo fuera de esas coordenadas. El objetivo básico que se plantea Lazlo como artista es la eliminación de disyuntivas, enseñar a la gente que las categorías fijas no existen, que las cosas no son blancas o negras. Intima contigo y entonces destruye tu mundo. Te enseña que todo lo que creías es falso. Destaca su franqueza, su *parresía*, cómo pone delante de ti todo aquello que necesitas saber. Si se niega a responder sobre con quién se acuesta no es por guardar un secreto, sino porque no es importante. Esa información puede emplearse para re-colocarlo en el lugar que le corresponde según el sistema dual, lo que sería volver al inicio. La experiencia no habría servido para nada<sup>24</sup>.

El énfasis de Pearlman está en la humanidad, en hacer evidente que es más lo que nos une que lo que nos diferencia. Pero convencer a la gente es una tarea difícil. Después de su fracaso con el concurso de orgasmos, prepara otro espectáculo para el Bagdad, un célebre local de Barcelona donde se ofrecen espectáculos de sexo en vivo. Se retira el telón y aparece, tumbado y desnudo, en la plataforma rotatoria. Un señor del público le pone su sombrero, Lazlo se incorpora y le hace subir al escenario. Mientras el señor se desnuda, él se va poniendo su ropa. Pero no es un señor, como se comprueba cuando se quita la camisa. Es una mujer. Cuando terminan de desvestirse ella y vestirse él, se descubre que la mujer tiene pene. Lazlo se retira, y Vero se queda tumbada en la plataforma mientras se echa el telón. El espectáculo dura solo unos minutos, pero es un juego continuo de

---

<sup>24</sup> Esto pasa. En 2013 proyecté este documental, dentro de un curso de veinte horas que impartí en la Universitat de València, llamado *Sexos extraños: estéticas y cultura queer*. Después de verlo y comentarlo, se me acercaron dos chicas y me preguntaron: «Entonces, ¿al final qué era? ¿Era una mujer sin tetas o un hombre sin polla?»

máscaras, que provoca que la mente del espectador vacile en todo momento entre las categorías de hombre y mujer sin lograr hacer un contacto efectivo. Uno de los espectadores asegura que ha llegado a sentirse mal por la dureza que supone no saber qué es lo que está pasando, pero la recepción es muy positiva. Tanto, que le ofrecen un trabajo, un espectáculo que anuncian como «Lazlo Pearlman, el ilusionista del género».

Verle es tener una epifanía, es contemplar un pequeño milagro. Pero la efectividad de sus actuaciones depende de su carácter inesperado. Cuando aparece desnudo es un momento mágico, no porque tenga nada de sobrenatural, pero sí porque abre la mente a la maravilla. Ahora bien, esa necesidad de asombro implica que la gente debe enfrentarse a sus actuaciones sin saber lo que van a ver. En el Bagdad no ocurre. Al anunciarle como el ilusionista del género se apunta a la naturaleza ilusoria del género, pero también se insinúa que lo que se ve en el escenario no es más que una ilusión, lo que elimina su función catártica y su subversión política. Se domestica y se convierte en una experiencia de consumo más. Así que lo deja.

Porque su trabajo tiene una función política. Se define como anarquista corporal (*body anarchist*) porque está empeñado en abrir posibilidades, en romper las barreras ideológicas que limitan la forma que tenemos de entender nuestra naturaleza física. Quiere que sepamos que siempre hay elección, que no tenemos que aceptar lo que se nos impone –y que nos imponemos todos, porque todos formamos parte de la misma cultura– si sentimos que no va con nosotros. Si no creemos en las ficciones que se nos transmiten, podemos crear unas propias, porque todo es ficción y los relatos cambian a cada momento. Eso no significa que pueda romperse con el sistema de pensamiento, significa que siempre tendremos la opción de oponernos al sistema que toque. Él es un absurdista que utiliza su cuerpo como dispositivo de extrañamiento. Antes de dejar Barcelona para ir a Londres prepara una última acción: un paseo, desnudo por las calles de la ciudad, a plena luz del día. Los paseantes responden de todas las maneras imaginables, hay sustos, sorpresas, cabezas que se giran, sonrisitas avergonzadas. Hay quien se para y quien hace fotos, hay quien recula para comprobar que lo que ha visto es real. La *perfor-*

*mance* termina cuando Lazlo llega a una cama dorada con sábanas de satén blanco y se acuesta delante de todo el mundo.

Esta creación de situaciones desestabilizadoras resulta efectiva por su carácter serioburlesco. Como ocurría con las *chrías* o anécdotas cónicas, se transmite un fondo serio a través de una forma cómica, irónica o burlona. Este paseo por Barcelona recuerda en cierto modo a Diógenes entrando en el teatro cuando todos salen. Los paseantes y turistas con los que se cruza Lazlo van vestidos e interpretan sus papeles de género normales, mientras él va desnudo y muestra su anormalidad. Es indecente y desvergonzado. Cuando preguntan a Diógenes por qué lo hace, él responde: «eso es lo que trato de hacer durante toda mi vida» (García Gual 1996: 129). Ir a contrapelo, invalidar la moneda, demostrar con un gesto que las cosas son como son, pero podrían ser de otra manera. Esa es la misión de ambos. Pearlman dice en el documental que es importante lo que hace, pero no para él, sino para los demás. Necesitamos saber que existe porque, a través de su existencia, reflexionamos y ponemos en perspectiva la nuestra.

Ahora bien, el impacto se produce en ambas direcciones, no solo en la de quien observa. Porque la falta de distancia, la inmediatez necesaria para que se produzca la catarsis hace vulnerable al artista. Es su cuerpo y su vida la que se ponen a examen, y la exposición desnuda –en todos los sentidos– requiere un esfuerzo emocional. Pearlman advierte de que no solo su obra, sino la inmensa mayoría de las creaciones y textos *queer* tienen una naturaleza confesional. Ya hemos visto la importancia de la confesión en la formación de la subjetividad moderna, pero en este caso, para los artistas LGBTQQIA<sup>25</sup>, tiene

---

<sup>25</sup> Las siglas responden a Lesbianas, gays, bisexuales, transexuales o transgénero, *queer*; curiosos (*questioning*), intersexuales y asexuales. Mientras que la inclusión de cada comunidad o subcultura en el colectivo le da visibilidad y legitima su lucha como común, se produce un efecto perverso simultáneo. La visibilidad se paga con el precio de la corrección política, que no es más que la traducción a lo que algunos llaman la neolengua de los viejos prejuicios, además de caer de nuevo en la trampa de las identidades fijas. Es un problema de difícil solución, que refleja la tensión permanente entre la integración y la revuelta, entre las dos formas tradicionales y opuestas de entender la política sexual por parte de la cultura gay y el movimiento *queer*.

una significación algo distinta, porque sirve al mismo tiempo para hacer visible su condición o sus prácticas de forma positiva. Es decir, al hacer pública su forma de vida hace patente que es una vida vivible, recupera el espacio que le ha sido privado como individuo marginal.

Este hecho ha llevado a Pearlman a plantear la cuestión de la veridicción como un mecanismo que se asume y se espera en el teatro basado en la identidad (2015: 88). Uno de los detalles que le han llevado a tomar conciencia de este fenómeno es el conjunto de presupuestos que hacen sus espectadores al identificarle como FTM (*Female to male*), como hombre transexual. Parece que es una exigencia en las actuaciones de artistas con identidades sexuales marginales la explicación de esas identidades para que los espectadores comprendan su vida y, por tanto, su arte. Sin embargo, Lazlo pone en duda esa necesidad y esa práctica confesional a través de lo que llama *dissemblage theory*, que retoma la *assemblage theory* (teoría del ensamblaje) que Manuel Delanda desarrolla a partir del concepto de multiplicidad que exponen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Si la multiplicidad da un nuevo sentido a las unidades que la conforman y que tienen un significado por sí solas –como una especie de *collage* semántico– a través del ensamblado, el desensamblado que propone Pearlman consiste en la superposición o el relato continuo de falsas verdades o trampas de verdad (*truth traps*). Así, el teatro que aparenta ser la confesión de una identidad no es más que una sucesión de mentiras que suspenden la credibilidad y la idea de veridicción. Cada nueva ficción pone en suspenso el relato en su conjunto y la certeza de que en la confesión se cuenta la verdad.

Pero para ello es necesario establecer que cada confesión que hace es auténtica. Eso son las trampas de verdad, que ocultan (*dissemble*) lo real. Cuando aparece vestido en el espectáculo de 2014 *Strings Attached* (Cuerdas atadas), pasa –en el sentido específico que tiene el verbo dentro de la comunidad trans, de ser interpretado como– por un hombre, y ese hecho se presenta como verdadero. Al desnudarse y revelarse que no tiene pene se produce una sorpresa, pero después se reinterpreta su cuerpo como el de un hombre transexual. Es la segunda trampa. Entonces afirma que, en realidad, no es un hombre transexual, sino un hombre biológico que tiene un micropene. Este

juego continuo de realidades y ficciones imposibilita que los espectadores solidifiquen al intérprete en una identidad, que le inserten dentro de una categoría. Cualquier intento de conexión segura queda en entredicho, pero no solo eso, sino que cada nueva trampa modifica la anterior, la dota de un nuevo significado. El paso de hombre biológico, a hombre transexual, a hombre con micropene pone en juego las variantes de género y sexuales que se esperan de él como intérprete *queer* dentro del teatro autobiográfico. De este modo, cumple su objetivo como dispositivo de extrañamiento y, al mismo tiempo, evita la exposición emocional que entraña poner su existencia a examen. Como un mago, lanza una moneda al aire tras otra, pero todas ellas son igual de falsas.



## 8. DESGARROS Y REVELACIONES

### I

La gran paradoja de la sociedad contemporánea es que con una mano incita a la originalidad mientras con la otra castiga a quien se sale de los límites de lo aceptable. Este movimiento doble afecta a todas las facetas de la vida, sean políticas, intelectuales o sexuales, y los agentes de esa vigilancia no somos más que nosotros mismos. Los antiguos mecanismos coercitivos del Estado se han democratizado, y ya no hace falta recurrir con tanta frecuencia a la fuerza con el fin de mantener el orden, por la sencilla razón de que en el proceso de socialización hemos asimilado y naturalizado esos mecanismos. El siglo XX ha visto el paso de las sociedades disciplinarias que analiza Foucault a las sociedades de control de las que habla Deleuze, mucho más sutiles y eficaces en su forma de imponer sus intereses, precisamente, porque no necesitan imponerse.

Hace poco tiempo, veía un anuncio por televisión en el que, no recuerdo el motivo, se instaba a los ciudadanos a que llamaran a la policía en caso de que observaran conductas sospechosas. Esta llamada a la colaboración ciudadana, esta aparente apelación al buen hacer de las personas corrientes encierra una lógica perversa, y muestra hasta qué punto hemos asimilado la disciplina, porque no significa otra cosa que «conviértete en tu propio policía». Tú vigila, mantente alerta por si alguno de tus vecinos pudiera ser un islamista radical, un maltratador o un vendedor de falsificaciones. Entonces llama a las fuerzas del orden, que tomarán nota de quién eres, qué sospechas y de quién y, dependiendo de la conclusión a la que lleguen, lo tomarán en serio o lo dejarán correr. Con esto no quiero comparar la situación que vivimos ahora mismo con la paranoia que provocaba la Stasi en la antigua Alemania oriental, que hacía temer que tus familiares o amigos pudieran ser informadores que te denunciarían por cualquier irregularidad, pero no deja de ser un eco de aquello. Es significativo

que el Estado incite actitudes de esa naturaleza en sus ciudadanos. Es así como funcionan las democracias autoritarias capitalistas.

La perpetuación de una sexualidad determinada y de los roles de género que lleva asociados depende de un funcionamiento similar. Así como asumimos como natural la exclusividad del ejercicio de la violencia por parte del Estado –a través de las fuerzas de seguridad en el interior de sus fronteras y del ejército en su exterior–, también asumimos la imposición de unos papeles específicos que dependen de los genitales que tiene un cuerpo. Hablo de imposición porque en muchas ocasiones este proceso de inserción social requiere de la fuerza, de atenciones y correcciones constantes que eviten, por ejemplo, que una niña marimacho se convierta en una mujer marimacho. Esa masculinidad que puede observarse en la preferencia por juegos físicos en vez de jugar a las casitas, se acepta más o menos durante la infancia, pero al llegar la adolescencia se convierte en un problema porque no encaja en los lugares que se tienen reservados para ese cuerpo. Es evidente que la situación actual no es comparable a la de hace décadas, y que la influencia que han ejercido los movimientos feministas, homosexuales y *queer* han ampliado el horizonte de esas expectativas, aumentando con ellas la permisividad hacia conductas que antes se consideraban inapropiadas, abyectas, perversas o anormales.

Gente como Claude Cahun, la Baronesa o Lazlo Pearlman ponen en suspenso las nociones asumidas de que tenemos un género o una identidad sexual fijas anclados sobre una conciencia fija. Mediante la experimentación vital y estética demuestran que identidad y sexualidad son una cuestión de práctica. Incluso aquellas personas que sienten que su género o su orientación sexual son sólidos como un muro, lo hacen a través de la repetición, que como señala Deleuze, «no es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la «enésima» potencia» (2009: 22). Todas las repeticiones apuntan a la costumbre, a la convención y, por tanto, al vacío. Si lanzo la misma pelota una y otra vez contra el suelo, de modo que rebote contra él, después contra la pared y vuelva hacia mí, tendré que mover la mano para agarrarla y empezar de nuevo. Por mucho que repita el gesto, siempre será el primero, y por tanto podrá haber variaciones. Lo mismo ocurre con las representaciones

teatrales, que repiten el mismo texto, los mismos pasos, los mismos gestos cada vez que los actores suben al teatro.

La noción de yo como entidad coherente depende de esa misma repetición. La diferencia entre Pearlman, Cahun o la Baronesa y los sujetos normales –en el sentido de normativos– radica en que estos repiten las actitudes impuestas y aquellas no. Dicho de otro modo, el relato que hace coherentes a los sujetos normales es el relato de la norma, mientras que en los otros rige el principio de extrañamiento. Aun así, en todos los casos se comparte el dispositivo de sexualidad, la necesidad de examinar y de concebir la propia subjetividad a partir de su sexualidad –entendida en el sentido amplio que incluye la identidad de género y la orientación sexual–. El recurso a los relatos autobiográficos que Pearlman denuncia en los artistas *queer* es un correlato de lo que se exige de todos y cada uno de nosotros. Lo que hace necesaria la publicación, sea por el medio que sea, de esas existencias anormales es que darles visibilidad contribuye a su despatologización e irónicamente, a su normalización. Ocurre con los géneros subversivos, pero también con las sexualidades disidentes, como puede ser el BDSM. Las siglas corresponden a *Bondage* y Disciplina, Dominación y Suminisión, Sadismo y Masoquismo, e incluyen un conjunto de prácticas y fantasías eróticas en las que las relaciones de poder y el vínculo entre dolor y placer representan un papel fundamental. Pero, por encima de todo ello, se sitúa la idea de consenso.

El poeta, músico y *performer* Bob Flanagan inserta este tipo de prácticas en su actividad artística. Nace en 1952, y desde muy pequeño padece de problemas intestinales y dolores estomacales, por lo que sus padres le llevan con frecuencia al hospital. No es hasta unos años más tarde, cuando un médico diagnostica a su hermana pequeña de fibrosis quística, que se revisa su historial clínico y se le diagnostica también a él. La fibrosis quística es una enfermedad genética que provoca la segregación excesiva de mucosa y su acumulación en pulmones, hígado, páncreas e intestino, acompañado cicatrización de los tejidos, de problemas respiratorios y dolores intensos. Aunque ahora puede hacerse una prueba sencilla para comprobar si los niveles de sal en el sudor son altos –lo que indicaría que el paciente padece la enfermedad–, en los años cincuenta el diagnóstico de esta dolencia es muy raro. Bob es el mayor de seis her-

manos, su hermana muere siendo muy pequeña, otra siendo todavía un bebé –aunque no está diagnosticada, es la causa más probable– y otra a los veintiún años. Solo sus dos hermanos se libran de ella, que tiene un porcentaje altísimo de mortalidad infantil y en adultos jóvenes. A Bob, por tanto, no le dan más que unos años de vida.

A causa de su enfermedad, pasa mucho tiempo en los hospitales. En uno de sus ingresos, los doctores tienen que hacerle una punción para extraer líquido de sus pulmones, pero él se retuerce de dolor en la camilla, impidiéndoles que hagan su trabajo. Deciden atarle. Esta es una de las primeras situaciones en las que se unen las sensaciones dolorosas y las positivas. Atado de pies y manos, en lo que parece una experiencia traumática, sus padres se vuelcan a hacerle mimos. En una entrevista con Andrea Juno, apunta a que es muy probable que esta unión entre los cuidados paternos y los procesos clínicos invasivos marcaran de forma definitiva su sexualidad. Le cuenta sus juegos infantiles, cómo cuando tiene siete años su primo y él juegan a ser amo y esclavo, cómo le invade la excitación ante la idea de ser castigado. También a la misma edad empieza a sentir deseos de ser una momia, por lo que se enrolla en la manta de su cama hasta que no puede respirar, y entonces se desenrolla. En quinto curso, en una escuela de verano, representan una obra de teatro sobre Pocahontas. Él interpreta al capitán John Smith, a quien los indios van a decapitar, y recuerda la alegre agitación que siente cuando le colocan la cabeza sobre una silla.

De adolescente empieza a colgarse de las muñecas, se encierra en lugares pequeños –como el bombo de su batería, o el almacén de la leña– y se inmoviliza de distintas maneras. En el instituto, guarda la comida en la taquilla y se fuerza a no comer durante todo el día, o a comer cosas que le asquean. En casa, se azota primero con el cinturón, después con la hebilla, con palas de tenis de mesa, empieza a jugar con sangre, azotándose de forma que la punta de una aguja le arañe la espalda... todo esto mientras cuida de sus hermanos pequeños y lleva adelante la casa porque sus dos padres trabajan. Por las noches, mientras todos duermen, sale al jardín y se desnuda. Allí se masturba o defeca detrás de algún arbusto, con la sensación constante de peligro. Si uno de sus padres se asoma a la ventana del dormitorio, le verá. Otras noches, se cubre el cuerpo de pegamento y pasa

la noche desnudo en su cuarto con la ventana abierta. Por la mañana, el pegamento es como una segunda piel que se arranca poco a poco.

Durante mucho tiempo estas actividades secretas son juegos íntimos de los que obtiene placer, pero no los relaciona con actividades sexuales. Es un buen estudiante y no se mete en problemas en el instituto, y debido a sus inclinaciones artísticas, recibe formación plástica. Siempre está dibujando o pintando. El hecho de ser un «artista», unido a su enfermedad, le lleva a aceptar su rareza. Al mismo tiempo, escribe canciones y poemas. Pero en las dos disciplinas es un poco anticuado, sus pinturas son figurativas cuando lo que se lleva a finales de los sesenta es la abstracción y el minimalismo, y los poemas son un poco ñoños. Eso no evita que venda todos sus cuadros y que alcance cierto nombre como poeta. Hasta que uno de sus profesores le hace ver sus faltas, y le descubre primero a Richard Brautigan y después a Charles Bukowski. Gracias a ese profesor que no se limita a reírle las gracias sino que le empuja a innovar, al sentido del humor negro y satírico de Brautigan y al realismo sucio de Bukowski, Bob encuentra una voz poética propia y contemporánea.

Cuando termina el instituto, solicita el acceso al Instituto de las Artes de California, pero le rechazan. Gracias a la pensión que recibe como enfermo de fibrosis quística, se muda con su novia Becky a una pequeña casa. Es la primera compañera sexual a la que le explica qué hace en solitario, y adopta un papel activo en sus juegos. Ella es actriz, él es artista, lo que les lleva a verse como individuos especiales y fuera de la sociedad. Los problemas aparecen porque ella se emborracha y fuma marihuana, mientras que él no. A pesar de la experimentación sexual, Bob sigue siendo cauto, melindroso y un poco inenuo. Ella es mucho más audaz, y terminan por dejar la relación.

Bob vuelve a casa de sus padres. En 1976 empieza a asistir al centro artístico y literario Beyond Baroque, donde frecuenta a gran parte de los poetas de Los Ángeles. Pero allí también se hacen conciertos de punk rock. En una fiesta, conoce a Sheree Rose, quien será su ama el resto de su vida. Poco antes ese mismo año, Bob ha empezado a trabajar en una librería de la ciudad, y se ha mudado a un pequeño apartamento en Los Ángeles, donde empieza a jugar con las perforaciones recreativas, en especial las de los pezones. Se esfuerza por

atravesarse el pezón con una aguja, pero después la saca y el agujero puede cerrar sin problemas. Después, de la revista *Fetish Times* toma la idea de clavarle el escroto a una tabla, extendiendo la piel como las alas de una mariposa.

Cuando conoce a Sheree, mucha gente sabe ya de sus preferencias sexuales. Entre los poetas de Beyond Baroque incluso se considera algo que le hace único, lo que le da un carácter insólito y admirable. Ella es mayor que él, está divorciada y tiene dos hijos. Cuando empiezan a intimar, Bob le dice: «Bueno, quiero pertenecer a una mujer, y hacerlo todo por ella. Solo le seré fiel a ella» (*Well, I want to belong to a woman, and do everything for her. I will be faithful only to her*) (Juno y Vale 1989: 109). Esa mujer es ella. A partir de ese momento él se convierte en su esclavo, y ella en su ama. Por ejemplo, Sheree le prohíbe tener sexo a no ser que sea con ella, cuando y como ella quiera. Eso implica que no puede masturbarse y, para evitarlo, a menudo tiene que atarle. Pero él casi siempre encuentra la manera de soltarse. Ella será su compañera y su dueña, su colaboradora artística y su cuidadora hasta que Bob muera el 4 de enero de 1996, a los cuarenta y tres años. Solo unos meses antes le habían sacado de la lista de espera para recibir un trasplante de pulmones, debido a que la cantidad de tejido cicatrizal y mucosa que había en ellos hacía imposible una extracción limpia.

Desde muy pequeño, Bob sabe que va a morir. Al dolor que siente debe sumar la certeza de que no durará mucho tiempo. Para sorpresa de todos, vive más de cuarenta años, y él no duda en atribuirle el milagro al BDSM. Es a través de su práctica como transforma el sufrimiento en placer, como extrae fuerza de aquello que le debilita. En sus poemas, en sus instalaciones y *performances*, pone en juego toda una red de significados que suelen permanecer ocultos. En primer lugar, destaca la conciencia de su propio cuerpo y de su propia finitud. Que le desahucien a los seis años hace que se enfrente a la vida como si el tiempo no le perteneciera, como si lo estuviera robando de algún lugar, lo que le da un carácter precioso. Pero también destaca la intimidad que desarrolla entre el dolor y el placer. Dice que cuando le acosaban los dolores estomacales, se ponía cara abajo y se frotaba contra el colchón, para que la presión ejercida le relajara un poco. Es como cuando se masajea a los bebés para aliviarles, salvo que

con los movimientos, Bob descubre que frotar el pene contra la cama también le relaja. Así es como empieza a masturbarse. Cuando el dolor se vuelve insoportable, se toca, y entonces ya no parece tan malo. De este modo, su desarrollo sexual está vinculado en lo más íntimo con su experiencia del dolor. El mal trasciende en bien, el sufrimiento en satisfacción.

Todo el tiempo que pasa a solas en habitaciones de hospital se traslada a su instalación *Visiting Hours* (Horas de visita), expuesta en Santa Mónica en 1992 y 1993, en Nueva York en 1994 y en Boston en 1995. En esa instalación, Bob y Sheree adaptan las instalaciones artísticas a las formas hospitalarias, y recrean una ala pediátrica. Bob está en cama, en una habitación construida en mitad de la sala, con su camión de ingresado, rodeado de maquinaria y con el respirador puesto. Los espectadores pueden entrar y hacerle preguntas. Fuera, hay una sala de espera. Al otro lado de la galería hay una mesa infantil con herramientas de juguete y un puzle a medio hacer, pero la pieza central es el *Visible Man* (Hombre visible), un modelo anatómico a escala y transparente en el que pueden verse los órganos, el esqueleto, el sistema circulatorio y demás. La diferencia entre él y los que podemos adquirir en algunas jugueterías es que este produce un flujo constante de mocos, de esperma y de mierda, que van acumulándose en la mesa.

En otro lugar de la galería, hay un baúl de madera lleno de osos de peluche, juegos y juguetes, pero también de material de *bondage* (ataduras eróticas) y fetichista. También hay una cama de clavos, la *Potty Chair* (Silla de caca), una silla con el apoyo abierto para colocar debajo un orinal, y el *Video Casket* (Vídeo-ataúd), un ataúd abierto con un televisor en el que se ve la cara de Bob colocada donde debería estar su cabeza si estuviera tumbado dentro. En el lugar del pecho hay una corona de flores. Cuando el espectador se acerca, la imagen de Bob se difumina y aparece su propia cara en la pantalla, alimentada por una cámara de vigilancia que hay oculta en la tapa del ataúd. De este modo, la muerte segura del artista se vincula con la muerte, también irremediable, del espectador.

Todo en la instalación apunta al mundo infantil y al mundo del sadomasoquismo. De hecho, la unión entre el dolor de la fibrosis quí-

tica y el de sus juegos sexuales se hace explícito en un muro formado por mil cuatrocientos cubos de los que se utilizan para formar palabras. Salvo que en ellos solo aparecen cuatro letras, repetidas una y otra vez: CFMS. *Cystic Fibrosis Sado Masochism* (Fibrosis Quística Sado Masoquismo). Así, hace manifiesta la relación intrínseca entre el deseo sexual infantil, las necesidades afectivas, y la sexualización de la enfermedad. Esta trama compleja de significados rompe al menos con dos tabúes, el de la sexualidad infantil y el de la sexualidad de los cuerpos enfermos. Lo que resulta escandaloso, más allá del sadomasoquismo, es ese continuo entre infancia y sexo que Flanagan saca a la luz. En su exhibicionismo, hace gala de ese carácter infantil, de esa exigencia de cuidados y, al mismo tiempo, de castigos. Ambos están conectados, son interdependientes. Cuanto más le duele, más atenciones recibe, y mayor es el alivio que siente cuando el dolor desaparece. Aunque de pequeño no podía saberlo, sexo y dolor son para él lo mismo.

Que Bob sea el esclavo de Sheree no significa que se someta de forma absoluta a su voluntad. Bueno, sí, pero no porque abandone la idea del yo como sujeto deseante. Cuando en *The Ascension* (La ascensión) le ata los tobillos y estira de la cuerda, de modo que queda suspendido desnudo y cabeza abajo, es el cuerpo de él el que asciende, es el cuerpo de él el que se exhibe, es el cuerpo de él el que sufre. No es ella, es él. La primera gran ironía de las relaciones BDSM es que la voluntad del sumiso se coloca por encima de la de su ama. Esta dualidad es evidente en la novela de Leopold von Sacher-Masoch publicada en 1870, *La Venus de las pieles*. En ella, Severino pide a Wanda que se convierta en su señora, y se ofrece a ser su esclavo. Ella es reticente, se ve incapaz de castigarle como él desea. No hace más que cuestionar sus intenciones, intenta asegurarse de que, en efecto, quiere renunciar a su libertad por ella. Termina cediendo. Es la insistencia de Severino la que despierta en ella los instintos peligrosos, el deseo de imponerse sobre él. Viajan juntos a Florencia. Allí ella le bautiza como Gregorio y le obliga a ejercer de criado. Le advierte:

... solo eres provisionalmente mi criado para la gente; aún no eres mi esclavo, aún no has firmado el documento; eres libre, puedes irte cuando quieras; desempeñas tu papel de manera magistral. Estoy en-



cantada, pero ya es bastante. ¿No te parezco abominable? (Sacher-Masoch 1975: 145)

El documento al que se refiere es un contrato de esclavitud. Él lo firma. Ha intentado ya renunciar en una ocasión, ella le maltrata y le advierte de que está actuando en contra de su carácter y de su disposición natural, pero él firma el contrato. A partir de ese momento, pasa a llamarse Gregorio, y ella le azota, le humilla. Gregorio se queja de su penosa situación, de cómo le maltrata y coquetea con el Griego, que se postula como su posible amo. En un determinado momento, Gregorio echa en cara el trato que recibe por su parte, y Wanda le responde:

Podría castigarte a latigazos, pero prefiero responderte. No tienes derecho a quejarte. ¿No he sido siempre honrada contigo? ¿No te lo advertí varias veces? ¿No te he amado cordialmente, apasionadamente, dándote a entender de todos modos que era peligroso entregarse a mí, rebajarte ante mí? ¿No te dije que quería ser dominada? ¡Y tú quisiste ser mi esclavo, mi juguete! ¡Y habrás experimentado el mayor placer al serlo, bajo el látigo y el pie de una mujer cruel y orgullosa! (...) Lo soy [sincera] cuando te digo que te he amado a ti, a ti solo, y tú, ¡loco!, no has notado que todo era juego y broma, ni lo penoso que me era darte un latigazo en el instante mismo que deseaba abrazarte. (Sacher-Masoch 1975: 182-184)

Después de esto, ella le abandona, y él queda *curado* de su mal. Cuando ella le da justo lo que él está pidiendo, cuando toma el control absoluto de su vida, él se lamenta y quiere recuperar el control. De lo que no se da cuenta es de que siempre han sido su voluntad y sus deseos los que han motivado las acciones de Wanda. Siempre ha estado en su mano romper el hechizo, terminar la escena. Ella, que ha hecho con él lo que le placía, solo seguía su dictado. Era la intermediaria entre el deseo de Severino y su realización. El ama resulta ser la sumisa.

De niño, Severino se cuela en el dormitorio de su tía, que le descubre y le azota. Cubierta como está con una chaquetilla de pieles, al poner en contacto la vara con su cuerpo le hace consciente por primera vez de la sensibilidad física y del poder que posee una mujer hermosa. Su tía, en un ataque de cólera, despierta su sexualidad a golpes. Lo que busca en su relación con Wanda es esa misma excitación, ese mismo

placer torcido que solo puede provocar una mujer fatal. La trampa que descubre Wanda y que se le escapa a Severino es que ella forma parte del programa, es una actriz más del plan que él ha trazado. No es sádica al modo de Sade, como él podría esperar, sino que es una proyección y un reflejo de su propio deseo. Deleuze señala que

si la mujer-verdugo no puede ser sádica en el masoquismo, es precisamente porque está *en* el masoquismo, porque forma parte de la situación masoquista, en su carácter de elemento realizado del fantasma masoquista: ella pertenece al masoquismo. (2001: 45)

De este modo, su función depende del sumiso, y no parte de sí misma. Si el libertino sadiano está encerrado en su propia conciencia y la reafirma a través del dolor de los demás, el masoquista no lo está menos, pero su reafirmación depende de la influencia pasiva agresiva que ejerce en su dominatriz. Forman bucles distintos e incommunicables. Por eso hablar de sadomasoquismo es, en sentido estricto, imposible.

A lo que juega el masoquista es a desprenderse de su cualidad de sujeto adulto. A través de la infantilización se resitúa en el centro del mundo, y puede exigir toda clase de atenciones. En realidad, nunca renuncia del todo a su deseo, ni al control de la situación, lo que hace es delegar. Pone en manos de su ama los límites de su capacidad de resistencia. Cuando Andrea Juno le pregunta a Bob por qué no era capaz, siendo adolescente, de colgarse de las muñecas más de unos minutos, él le responde con sinceridad: porque duele; hace falta alguien que te obligue. Él querría poder hacerlo, pero su voluntad es insuficiente. Sheree adopta ese papel, es ella quien le conoce y quien sabe hasta dónde pueden tensar la situación. Es el árbitro entre lo que Bob desea y lo que está dispuesto a reconocer.

La segunda gran ironía del BDSM es que contradice los prejuicios en torno a las lógicas de poder en las relaciones sexuales. Si las feministas radicales –Andrea Dworkin o Sheila Jeffreys, por ejemplo– piensan en los hombres como fuerza invasora que se impone a la indefensión femenina, como unos sádicos que mueven toda su sordidez para buscar alguna sumisa incauta, se equivocan. En primer lugar, porque toda relación BDSM es consensuada y existen palabras –o gestos, cuando la boca está ocupada– de control que paran la situa-

ción de inmediato cuando el sumiso siente que está llegando a su límite. En segundo lugar, porque, como demuestran los testimonios de Annick Foucault o Shawna Kenney, suelen ser hombres los que buscan un ama que los traten como a una perra. También la algofilia de Sacher-Masoch, Swinburne o D'Annunzio apoyan este hecho. O el propio Flanagan.

La paradoja es que estas actitudes feminizan el cuerpo masculino, que es sometido, penetrado, humillado, suspendido, forzado a hacer lo que no quiere, corregido, guiado, llevado a la extenuación, obligado a esperar. El sumiso debe saber que es su ama quien manda, debe sentir la angustia, la ansiedad de estar por completo fuera de sí. Erotiza su victimismo, reconoce su papel secundario en el juego sexual. Si su ama le dice: «aguanta», obedece. Si le dice «córrete», se corre. Si la obediencia es una de las características que define la feminidad, entonces no hay cuerpo más femenino que el del sumiso. En él se une lo femenino y lo infantil, es dócil y rebelde al mismo tiempo, ansía ser bueno y no serlo, para recibir el castigo que merece. A través del juego de máscaras que supone la escena BDSM, el hombre pone su hombría en manos de su ama, que deja a su vez de ser una mujer para ser otra cosa. La masculinidad y la feminidad cambian de manos, los géneros se subvierten y oscilan de un cuerpo a otro. Si el gesto funciona es porque ambos saben que, en el fondo, todo es teatro. De la confianza absoluta depende que el sumiso se entregue sin reservas, se convierta por una instante en objeto y pueda gozar de su propia ausencia. El dolor y la humillación representados en la mazmorra –ese lugar seguro donde actúan amo y esclavo–, sirven como catarsis para los conflictos de la vida real. Perder o ganar poder en la mazmorra ayuda no solo a reconocer la construcción social de los géneros o de las clases sociales, sino a ponerlos en duda.

En *Visiting Hours*, al mostrarse como niño en un hospital infantil y como sumiso colgado cabeza abajo, Bob deja de ser un hombre. La fuerza, la dureza, la seguridad, todo lo que cabe esperar en un hombre falta en su cuerpo delgado, desnudo y enfermo. El mobiliario hospitalario, las flores en la habitación, su vulnerabilidad evidente, todo ello feminiza al artista, pero también coloca a los espectadores frente a su propia fragilidad. Todo esto suena muy dramático, pero Flanagan huye del sentimentalismo. En realidad, toda su obra está

cargada de humor. Es capaz de atravesarse el glande y clavarlo a una tabla de madera a martillazos mientras gasta bromas. La yuxtaposición en el baúl de *Visiting Hours* de juguetes, de un ejemplar del juego *Operación*, y de látigos o dilatadores anales no solo saca a la luz el hecho obviado de que los niños también tienen impulsos sexuales, sino que resulta escandaloso y divertido. Ocurre lo mismo cuando canta *Cystic Fibrosis Song* (La canción de la fibrosis quística), en la que parodia la célebre canción de *Mary Poppins* y le hace decir:

Bob el Supermasoquista tiene fibrosis quística,  
debería haber muerto cuando era joven, pero era demasiado precavido.  
Cuánto más vivirá es la prognosis que se hacen todos,  
Bob el Supermasoquista tiene fibrosis quística.  
Um diddle diddle diddle, voy a morir.

[*Supermasochistic Bob has cystic fibrosis, / he should have died when he was young but he was too precaucious. / How much longer he would live is anyone's prognosis, / Supermasochistic Bob has cystic fibrosis. / Um diddle diddle diddle I'm gonna die*<sup>26</sup>.]

La honestidad con la que se enfrenta a su enfermedad y a sus prácticas masoquistas, la desvergüenza con la que coloca su experiencia vital en el centro de su práctica artística y la ironía con la que se mira a sí mismo, ridiculiza al mismo tiempo la seriedad que impera en el mundo del Arte y la seriedad con la que nos tomamos la vida. Es muy probable que de no haber padecido fibrosis quística no hubiera desarrollado su sexualidad y, por tanto, no habría sido el artista que llega a ser. De no haberse sometido a multitud de pruebas, análisis y tratamientos, no habría sido, quizá, tan exhibicionista, ni habría naturalizado el vínculo entre dolor y placer que puede parecer extraño en un principio, ni habría afrontado su sexualidad sin culpa y sin complejos. Difumina los límites ente medicina y pornografía, entre vida y Arte, entre los géneros, y, al presentarse como objeto artístico,

---

<sup>26</sup> El extracto del documental de 1997 *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (Enfermo: vida y muerte de Bob Flanagan, Supermasoquista) en el que canta esta canción puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=wZ8vm3KOB7o> [Consulta: 19 de agosto de 2015]

entre creador y creación. Es como es, y no tiene nada de malo. En esa aceptación hay mucha valentía.

## II

Bob Flanagan experimenta con su cuerpo y con su sexualidad, y de ellos obtiene el material necesario para su trabajo artístico. Crea un continuo entre medicina, perversión sexual, enfermedad e infancia que pone en juego muchos de los prejuicios que mantenemos sobre la sociedad, sobre los géneros y sobre el deseo, así como de las comunidades BDSM o de modificación corporal. Gran parte de la fuerza de su obra reside en que representa actividades o actitudes que consideramos extremas, pero no es el único artista que emplea este tipo de material. Bob tiene una Sheree que colabora con él, tanto como creador como en sus actividades sexuales. A pesar de la aparente brutalidad de sus actos y sus obras, el motor principal de su relación es el afecto. Hay sexo, pero también hay amor. El problema surge cuando el deseo está abocado a la frustración de forma irrevocable.

Supervert es un artista visual, escritor y crítico que salta a una fama relativa en 2012, cuando se populariza un vídeo rodado por el fotógrafo Clayton Cubbit. Es el primero de una serie llamada *Hysterical Literature* (Literatura histérica), y en él aparece la actriz porno Stoya leyendo el fragmento *Confessions of a Skull Mask* (Confesiones de una máscara de calavera, en referencia satírica a la novela de Yukio Mishima) de la segunda novela de Supervert, *Necrophilia Variations* (Varaciones en necrofilia). Stoya está sentada frente a una mesa, iluminada frente a un fondo negro. A medida que avanza la lectura, su respiración se hace más profunda y las pausas son más prolongadas. Aparecen sonrisas efímeras, la voz se vuelve temblorosa. Después, todo el cuerpo. Stoya para. Gime. Se equivoca, se ríe, pierde la concentración, pero lucha por seguir leyendo. «Cuando has perdido los sesos, ¿qué sustituto puede haber más noble que el vino?» (*When your brains are gone, what nobler substitute could there be than wine?*) (Supervert 2005: 194). Cinco minutos y treinta y ocho segundos después de empezar a leer, ya no puede seguir. Apenas le quedan nueve líneas de texto, pero es incapaz. La culpa la tiene un vibrador Hitachi que está estimulando su clítoris desde el principio de la gra-

bación<sup>27</sup>. Como consecuencia de la difusión masiva del vídeo, *Necrophilia Variations* y *Perversity Think Tank* (Instituto de investigación de perversidad) se agotan.

Pero Supervert lleva años trabajando. En 1992 cofunda la entidad artística Necro Enema Amalgamated, que publica varios números de la revista *Blam!* en CD-Rom. El objetivo de estos trabajos digitales es subvertir la idea misma de revista, obligando al lector a someterse a su ritmo, a la música *noise* ensordecedora, a sus imágenes violentas, sexuales, de intervenciones quirúrgicas, etcétera. En lugar de ofrecer una experiencia agradable, *Blam!* es una patada en la cara. Si de la informática se exige que sea cada vez más amigable para el usuario, Necro Enema Amalgamated realiza un ejercicio de hostilidad hacia él. Es una especie de traducción informática del Accionismo Vienés, en la que el cuerpo violentado es el del espectador.

En 1999 Supervert se instituye como identidad autónoma. En 2001 publica *Extraterrestrial Sex Fetish* (Fetichismo sexual extraterrestre), donde empieza su exploración literaria sobre los límites del erotismo y del deseo mismo, que continuará con *Necrophilia Variations* en 2005, *Perversity Think Tank* en 2010 y *Post-Depravity* (Pos-Depravación) en 2015. En sus obras literarias mantiene el espíritu perturbador y la estética vanguardista de sus trabajos con Necro Enema Amalgamated; fusiona la ficción con el ensayo, la patología con sensualidad. También escribe crítica artística y literaria, la editorial Bookake publica *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch con una introducción suya, y además mantiene portales de Internet sobre Baudelaire y Burroughs.

*Extraterrestrial Sex Fetish* recoge la relación entre un informático de treinta años que se hace llamar Mercury de Sade, y una joven de dieciséis llamada Charlotte Goddard, pero a la que Mercury insiste en llamar Ninfa XIX. La ve por primera vez en una tienda de productos electrónicos y se da cuenta de que intenta llevarse un mensáfono, por lo que distrae al guarda de seguridad para que pueda hacerlo. Pero ella no lo sabe, ni sabe que la ha seguido hasta la parada de me-

---

<sup>27</sup> El vídeo puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=PQuT-Xfyk3o>. [Consulta: 13 de agosto de 2015]

tro cuando suena la alarma del cacharro. Asustada, lo lanza a las vías. Un muchacho salta para recuperarlo, pero ella no le hace caso y no lo coge. La alarma deja de sonar, y entonces se le acerca Mercury y le explica lo que ha hecho por ella, cómo ha sido gracias a él como ha podido llevárselo. Es su cómplice. Aunque ella se muestra reacia en un principio, él tiene buen aspecto y parece simpático. Podría enamorarse de él, así que decide acompañarle.

Hay algo inquietante en que un treintañero seduzca una niña de instituto, pero eso no es todo. Él padece lo que llama exofilia, un fetiche por los extraterrestres, y lo padece porque, a diferencia de otros fetiches, el suyo no puede satisfacerse. Por esa razón necesita buscar sustitutos humanos con los que ensayar modos de paliar su deseo. Como sus esfuerzos resultan infructuosos, la frustración se traduce en crueldad y violencia. Charlotte, por su parte, es violada con frecuencia por su padre. Este hecho provoca que disocie el sexo de cualquier sensación positiva, pero no evita que se sienta atraída ante la idea de mantener un romance. Si acompaña a Mercury no es porque quiera acostarse con él, sino porque podrían ser amantes, porque cree que podrían amarse. Si él la busca en primer lugar no es porque sea un pederasta al que vuelven loco las jovencitas, sino porque verla robar –un artilugio que, por el uniforme escolar que lleva, podría pagar sin problemas– le indica que es vulnerable y, por tanto, manipulable. Quizá con ella pueda, al fin, lograr su propósito.

El padre de Charlotte es el dueño de una gran empresa de telecomunicaciones y un auténtico tirano. No solo viola a su hija adolescente, sino que utiliza a varios de sus empleados, de ambos sexos, como recipientes de sus apetitos sexuales. Mercury y ella lo descubren cuando se cuelan de noche en su oficina, y el señor Goddard entra con un empleado, al que maltrata verbalmente y al que sodomiza contra la mesa. También ridiculiza al servicio mientras cena con sus empleados en un restaurante. Mercury observa la escena desde otra mesa.

Como un gesto cariñoso, Mercury regala a Ninfa XIX un osito de peluche rosa. Ella no sabe cómo reaccionar. Le gusta, pero si se muestra muy efusiva Mercury podría pensar que es todavía una niña; aunque si no se lo agradece podría dejar de verla. Lo que no sabe es que los ojos del peluche son cámaras de vídeo, y que es un muñeco empleado

para vigilar a las niñeras cuando se sospecha que abusan de los niños a su cargo. Gracias al muñeco, Mercury es capaz de ver una pelea entre ella y su padre. No los oye, pero los gestos son cada vez más agresivos por parte de ambos, hasta que ella le rocía los ojos con espray pimienta y, en el forcejeo, el oso cae del mueble y queda mirando el vacío que hay bajo la cama. Entonces suena el teléfono en Casa de Sade –en español en el original–. Es Charlotte, que le pide que vaya. Cree que ha matado a su padre.

Cuando llega allí, Mercury se asegura de que nadie le ve entrar a la casa, pero tiene que usar el móvil para que Charlotte le dé el código de la alarma. Está encerrada en el baño de su habitación, y él tiene que pasar por encima del padre para llegar hasta ella. Se acerca al cuerpo y comprueba que no está muerto, aunque está inconsciente. Coge el televisor portátil y se lo arroja contra la cabeza. Tiene que forzar la puerta del baño, pero consigue entrar y encuentra a Charlotte en estado de shock. La lleva a su casa. Aprovecha que no reacciona a ningún estímulo para dejarla allí mientras él visita un *peep show* para paliar su excitación, pero no funciona. Decide entonces ir a Times Square, en busca de alguien que se prostituya y que sea lo bastante inhumano como para satisfacerle. Entra en un bar de ambiente gótico y liga con una chica de pelo rojo. Van a su habitación de hotel y mantienen relaciones en el baño. Cuando terminan, él le golpea la cara con su portátil. El golpe le rompe los dientes, y queda tirada en la bañera, semidesnuda. Con tranquilidad, Mercury coge unas teclas del ordenador y se las clava en la frente. Escribe «*alien*», es decir, extraterrestre.

A su vuelta a casa, Ninfa XIX le recrimina que no la ha llamado, pero sigue un poco ida. Él aprovecha la situación para empezar a humillarla y le hace lamer unos cables de ordenador. Ha tirado la comida, la llama por un nombre que no es el suyo, la aísla... está empleando las técnicas de privación y modificación de conducta propias de las sectas. La convierte en un cuerpo maleable y dócil, que quizá pueda «alienizar» de algún modo convincente. Por lo pronto, pone el DVD de *Alien*, la película de Ridley Scott, viste a Ninfa XIX como Ripley y le propone interpretar una de sus escenas. Ripley está sudorosa y solo lleva puesta una camiseta de tirantes y unas bragas que dejan ver el principio de la raja del culo. Se inclina sobre el cuadro de mandos de



la cápsula de escape, y Ninfa XIX, que tiene la camiseta mojada y pegada al cuerpo, la imita inclinándose sobre uno de los ordenadores. Mercury se le acerca por detrás y empieza a lamerle la ropa interior. Entonces llaman a la puerta. Por el videoportero ve que son dos detectives de la policía. Les dice que esperen a que se vista y les abrirá la puerta. A pesar de que el apartamento está lleno de equipo informático, al ser un *loft* es difícil esconder a nadie. Mete a Charlotte en el baño y tapa la puerta con monitores apilados.

Roger Smith y Roger Wesson forman el típico dúo del policía bueno y el policía malo, pero sus apellidos hacen referencia a un fabricante de armas que dota de revólveres y pistolas a muchos de los cuerpos policiales estadounidenses. Informan a Mercury de que ha habido un asesinato y de que la hija de la víctima ha desaparecido. Saben que él la ha llamado por teléfono minutos antes del crimen. Él se lo confirma, y les informa de que su padre abusaba de ella y que estaba muy enfadada cuando hablaron. Como no encuentran nada en el piso, se marchan. Mercury les ve entrar en un coche negro y grande, en el que hay una figura con la cabeza vendada. Reconoce el coche como el del señor Goddard, y deduce que él es la momia que espera a la policía.

Los detectives han puesto una microcámara en el apartamento, obediendo al padre de Charlotte, que les paga un sobresueldo. Gracias a ellos se libró del asesinato de su mujer. En un portátil ve la emisión del dispositivo de seguridad, y ve a su hija en el apartamento, semidesnuda, y con un monitor encima de la cabeza. Mercury lo cambia por otro, que le pone como si fuera un casco, con el tubo intacto. Está conectado a un portátil que mete en la mochila que lleva Ninfa XIX y que forma un circuito de vídeo con el oso de peluche que lleva en las manos. De este modo, en el monitor que le tapa la cara se proyecta lo que ve el oso, en una imagen pixelada en blanco y negro. Ninfa XIX le da la vuelta al oso, de modo que mira hacia ella, y en el monitor, en lugar de ojos, se ven sus pechos. El señor Goddard entiende que Mercury castigará a su hija y que le ahorrará a él el esfuerzo.

Ninfa XIX y Mercury de Sade cogen un avión. Dejan Nueva York y se van a Flagstaff, Arizona. Se alojan en un motel. Ninfa XIX se queda en la habitación mientras Mercury se va a ver el observatorio Lowell,

desde donde el astrónomo Clyde Tombaugh descubrió Plutón el 18 de febrero de 1930. Los otros tres personajes les han perseguido y entran en la habitación donde está Charlotte aprovechando la ausencia de Mercury. La encuentran tumbada en la cama, con la mirada fija en el televisor que está sintonizado en un canal muerto. No reacciona a nada. Su padre le introduce un chip de seguimiento en la vagina y salen de la habitación.

Los tres se hospedan en una habitación de un hotel de lujo, y el señor Goddard da las indicaciones por teléfono a sus empleados para que le consigan imágenes por satélite del objeto con el chip de seguimiento. De ese modo vigila el coche de alquiler de Mercury, mientras los policías ven un partido por televisión. El coche se dirige al cráter Barringer, un agujero de más de un kilómetro de circunferencia y casi doscientos metros de profundidad, formado por el impacto de un meteorito hace unos cincuenta mil años. El señor Goddard salta de excitación, y le grita a la pantalla del portátil: «¡Castígala!» (*Punish her!*). Ve a la pareja en el fondo del cráter, cómo Mercury le sacude unas gotas de esperma a su hija sobre la cara, cómo le pone el zapato encima y aprieta hasta aplastarle el cráneo. Los policías ven el fútbol, pero en el reflejo del televisor ven unos movimientos inconfundibles. Se está masturbando. En la otra pantalla, Mercury se agacha sobre el cadáver de Ninfa XIX y le pinta con sangre y esperma lo que él cree que se parece a la cara de una alienígena. Al guarda que descubre el cuerpo al día siguiente no se lo parece.

Charlotte es la víctima inocente de dos hombres crueles y perversos. En primer lugar su padre, que mata a su esposa y fuerza a su hija a ocupar su lugar noche tras noche, lo que la empuja a la cleptomanía con la intención de que la pillen y así avergonzarle. En segundo lugar Mercury, que explota su vulnerabilidad y la introduce en su propio ciclo de frustración, al no poder alcanzar el objeto de su deseo. En realidad, Ninfa XIX no es más que una excusa. Antes hubo una Ninfa XVIII y es muy probable que haya una Ninfa XX. De hecho, el protagonista de la novela ni siquiera es Mercury de Sade, sino su perversión. La historia entre él y su víctima es solo la cuarta parte del libro, la que conforma la sección MOD, o *Methods Of Deterrestrialization* (Métodos de deterrestrialización). Es lo que Mercury hace. La sección ASS o *Alien Sex Scenes* (Escenas sexuales alienígenas) son sus

fantasías exófilas, en las que imagina sus relaciones sexuales con criaturas de distintos planetas. La sección LIE o *Lessons In Exophilosophy* (Lecciones de exofilosofía) es un recorrido por el pensamiento filosófico occidental en torno a la existencia de vida o inteligencia en otros planetas, desde la pluralidad de mundos defendida por Anaxágoras hasta el análisis del fenómeno ovni que analiza Roland Barthes en la década de 1950, y las últimas reflexiones científicas sobre exobiología. La sección DAT o *Digressions And Tangents* (Digresiones y tangentes) son entradas de diario de Mercury de Sade, o reflexiones de tipo variado. Las cuatro secciones están ordenadas de forma que pueden leerse en secuencia o en serie. La primera opción es lineal, y llevaría a leer ASS 1, MOD 1, LIE 1, DAT 1, ASS 2... La segunda es alterna y se leería ASS 1, ASS 2... MOD 1, MOD 2...

El punto de partida del libro es cómo puede resolverse una sexualidad que no puede satisfacerse de ningún modo. El fetichista es como el monomaniaco que describía la psiquiatría de principios del siglo XIX: está obsesionado por un objeto y solo por un objeto. Mejor dicho, por una serie de objetos de las mismas características. Por ejemplo, un fetichista de los zapatos no se conformará con tener un par de zapatos, la satisfacción de su deseo pasa por conseguir el mayor número de zapatos posibles. Es evidente que para lograr su objetivo correrá algunos riesgos, porque no le vale con comprar unos zapatos, sino que tienen que estar usados, lo que le llevará a robarlos de algún lugar. Puede que se relacione con alguna mujer solo para poder hacerse con uno de sus pares. En cualquier caso, su gratificación no está asegurada, pero entra en el plano de lo posible. De un modo u otro se puede solucionar.

En el caso del exófilo, la situación es otra. En primer lugar, porque no hay ninguna evidencia de que los alienígenas existan y visiten nuestro planeta, y la otra opción –que sea él quien viaje a otros mundos– es todavía menos plausible. En segundo lugar, porque lo más posible es que, aunque se produjera un contacto, este no tuviera un carácter sexual. ¿Qué podría llevar a un extraterrestre a querer acostarse con un humano? Sin embargo, casi todos los relatos de abducidos exponen cómo han sido sometidos a exámenes invasivos que pueden describirse sin problemas como violaciones. De hecho, que te introduzcan una sonda en el recto es un acto sexual. Pero Mercury de Sade es

un sádico, y desearía ser él quien se introdujera en el alienígena, aun cuando no le desagrade la idea que este le penetre. En tercer lugar, por las dificultades mismas a la hora de definir qué es alienígena y qué no lo es. Un humano podría nacer en Marte y seguiría siendo humano. Tampoco es una simple cuestión de especie, porque en la Tierra hay otras especies no humanas y estas no le producen excitación. La idea de que dos especies distintas tengan sexo le parece interesante, pero solo porque le recuerda a su objeto de deseo, solo en la medida en que apunta a su fetiche. Entonces, si no es una cuestión de origen, puede que se trate de un asunto de inteligencia. En la sección DAT 19 Tau recoge en forma de silogismos la línea sus reflexiones sobre qué diferencia a los seres humanos de los alienígenas. En una cadena lógica, deriva de la premisa «Errar es humano» (*To err is human*) la conclusión «La exofilosofía es exofilia» (*Exophilosophy is exophilia*) (Supervert 2001: 162). De esta forma, define su propia pasión como un impulso intelectual que le atrae hacia la verdad y la sabiduría que encarnan los extraterrestres.

La violencia con la que actúa se debe, por tanto a motivos diferentes. En los MOD, que relatan su aventura con Ninfa XIX, su crueldad responde a la frustración de tener que recurrir a un sustituto de su auténtico deseo, a caer en una perversión –pederasta– que no es la suya –exófila–. En las ASS, la violencia se origina por la propia necesidad de supervivencia. Como en el planeta Gamma, poblado por robots que copulan desmontándose uno al otro, y que forman un feto con las piezas que se retiran entre ellos. Mercury va cubierto con un traje de circuitos, pero teme que las pinzas de su compañera lo atraviesen y alcancen algún órgano vital, por lo que se ve obligado a desmontarle la tapa trasera del cráneo mientras introduce el pene en su vagina, formada por una capa de vinilo lubricada y cubierta de sensores. Al sentir el contacto de las pinzas en la piel, estira de los cables que está tocando, lo que provoca que su amante muera con un cortocircuito y unas sacudidas análogas a un orgasmo humano.

También recurre a la violencia en el planeta Beta, cuyos habitantes son irresistibles para todas las criaturas del universo, lo que provoca que sean violados en un número impensable. La primera consecuencia de este hecho es que, para pasar el control de aduanas, los visitantes tienen que estar castrados. La segunda es que han desarro-

llado un mecanismo de defensa que consiste en la aparición de órganos sexuales efímeros por toda la superficie de su cuerpo. Mercury de Sade logra pasar el control con sus genitales intactos –al fin y al cabo es su fantasía– y lleva a una habitación de hotel a una betiana. Al menos él cree que es una hembra, aunque tampoco le importa demasiado. Está fascinado ante ese esplendor floral de vaginas y penes que aparecen para desaparecer en segundos. La solución que encuentra Mercury es intoxicarla con café:

Después de tres dosis generosas, la cafeína no solo causó que la cosa se agitara con frenéticas oscilaciones genitales, sino que emitiera un chorro viscoso de materia fecal por un orificio que no podía ocultar ni disfrazarse. «¿Es pis o mierda? ¿Viene del coño o del culo? No lo sé,» se dijo Mercury de Sade a sí mismo, «pero, sea lo que sea, es un agujero genuino y pienso follármelo.»

*[After three generous helpings, caffeine not only caused the thing to quiver in frantic genital oscillations, but to emit a viscous stream of fecal matter from an orifice that coul neither conceal not disguise itself. "Is it piss or shit? Does it come from the cunt or the ass? I don't know," said Mercury de Sade to himself, "but, whatever it is, it's a genuine hole and I intend to fuck it."]* (Supervert 2001: 13)

En cierto sentido, su sadismo es sadiano, responde con agresividad a una barrera epistemológica. Se abre camino a la fuerza para conocer los cuerpos ajenos y con los que encuentra difícil establecer una comunicación. Si la exofilia es exofilosofía, entonces la violencia con la que actúa es su estrategia para superar el solipsismo. Esto es aplicable a las ASS y los MOD. Si huye de las relaciones humanas y crea una fantasía erótica cuyo objeto son los extraterrestres es porque los humanos somos finitos y los extraterrestres, como lo contrario de los humanos, no lo son. El problema reside en que la comunicación con esos seres perfectos resulta tan frustrante como con los terrícolas. La crueldad con la que trata a Ninfa XIX proviene de su imperfección y porque no resulta creíble como sustituta de la perfección alienígena. La crueldad con la que actúa contra la princesa de Lambda o su sirvienta, que en realidad son colonias de organismos, que toman en su conjunto una apariencia humana, se debe a la falta de comprensión íntima entre criaturas de distintos orígenes.

Sin embargo, el mismo Mercury de Sade reconoce estas limitaciones. Siguiendo el principio berkeleiano «*esse est percipi*» (ser es ser percibido), y sabiendo que lo que percibimos no es la cosa sino los prejuicios que tenemos sobre ella, llega a la conclusión de que

A este respecto, el propio término «alienígena» es menos una descripción que un juicio, más próxima a «negrata» o «maricón» que a «neutrino» o «quark» (...) *el único alienígena verdadero no es el extraterrestre, sino el extra-mental*. Y por definición sería imposible saber nada sobre él.

[*In this regard the very term "alien" is less a description than a judgement, more along the lines of "nigger" and "queer" than "neutrino" or "quark". (...) the only true alien is not extraterrestrial but rather extra-mental. And by definition it would be impossible to know anything about it.*] (Supervert 2001: 66)

Las similitudes con Sade van más allá, entonces, de la propia naturaleza de la novela como una especie de catálogo de perversiones, y llegan al núcleo mismo de la subjetivación sadiana. Su sexo es un acto racional, y su sadismo proviene de la frustración intelectual. Que la muerte de Ninfa XIX ocurra en el cráter Barringer tiene un significado simbólico en ese sentido: es un lugar en el que el cielo, en forma de meteorito, y la tierra han tenido contacto. Allí se ha producido una auténtica comunicación. Allí, por tanto, quizá se produzca también una comprensión auténtica entre Mercury y Ninfa XIX. Pero no ocurre, y la mata. Ahora bien, calificarle de misógino es quedarse corto. Como el marqués de quien toma el nombre, Mercury de Sade es un misántropo. Es un inhumanista.

En un determinado momento, se pregunta: «¿Estamos condenados a no vernos más que a nosotros en los extraterrestres?» (*Are we doomed to see no more than ourselves in extraterrestrials?*) (*ibíd.*: 34), y de esa misma afirmación se deriva toda su conducta. Nuestros prejuicios, nuestras estructuras mentales determinan lo que observamos, y bien podría darse el caso de que tuviéramos delante vida alienígena y no fuéramos capaces de identificarla como tal. El exófilo llega a la conclusión de que la dicotomía alma-cuerpo es falsa, por lo que la única vía de conocimiento auténtico derivará por necesidad del cuerpo. Como en el planeta Zeta, cuyos habitantes perdieron la

necesidad de tener ojos cuando explotó su sol. Por ello sustituyen el conocimiento visual por el táctil, de lo que resulta un coito que parece más un examen clínico que un acto erótico. Sin embargo, el resultado para Mercury es insatisfactorio por la barrera epistemológica que existe entre él y su amante, entre dos criaturas de especies y planetas distintos cuyas mentes no se parecen en nada.

A pesar de la estructura vanguardista de la novela, de su mezcla de las imágenes sensuales y alucinatorias de William Burroughs – aunque el montaje es mucho más racional, ya que no emplea la técnica de *collage* de este, hay imágenes que podrían formar parte de *La máquina blanda* o *El almuerzo desnudo*, como la del coito entre Mercury y Ninfa VIII en el planeta Dseda, donde él tiene una especie de serpiente cerebral metida en el culo que le hace percibir toda criatura viva como compuesta solo de materia gris–, el manejo de la historia de la Filosofía con fines subversivos y la fusión entre pornografía y tecnología de James G. Ballard, su principal influencia sigue siendo la del marqués de Sade. En primer lugar, por el formalismo que supone recoger una serie de perversiones en una especie de catálogo. En segundo lugar, por la relación íntima entre deseo, razón y crueldad, que sigue manifestando la finitud humana y nuestra incomunicación esencial. En tercer lugar, por la utilización perversa que hace de la lógica y los principios filosóficos consagrados. Escrita en 2001, sigue ofreciendo una ilustración invertida, cargada de humor negro y corrosivo. El resultado es un libro demencial, tan divertido como ofensivo y tan estimulante como profundo.

### III

La relación entre sexo, violencia y tecnología que aparece de forma más o menos velada en *Extraterrestrial Sex Fetish* es el tema central de *La exhibición de atrocidades* (*The Atrocity Exhibition*) y de *Crash* (Choque), dos novelas del escritor inglés J. G. Ballard. Nacido en Shanghái en noviembre de 1930, su padre es el director de la división china de una gran empresa textil. Viven en una casa enorme en el Asentamiento Internacional de Shanghái, una especie de zona libre adaptada al estilo de vida de la clase alta estadounidense. Cuando estalla la segunda guerra sino-japonesa, tienen que abandonar la ca-

sa y trasladarse al centro de la ciudad. El ejército japonés invade Hong Kong, después ocupa el Asentamiento Internacional y envía a los civiles al campo de Lunghua. Es 1943, y allí la familia Ballard pasará dos años, hasta el final de la Segunda guerra mundial. Su madre, su hermana y él viajan a Inglaterra, donde James seguirá estudiando cuando las mujeres vuelvan a China con su padre en 1947.

Con quince años ingresa en un internado y se enfrenta por primera vez a la sociedad británica, de la que él, aunque comparte nacionalidad, no deja de ser un extranjero. Estudia primero en la Leys School, y después en el King's College de Cambridge, donde cursa estudios de medicina con el propósito de convertirse en psiquiatra. Pero en 1951 descubre a los surrealistas, la literatura de vanguardia, gana un concurso literario y decide estudiar literatura inglesa, por lo que cambia al Queen Mary College de Londres. A final de curso, le piden que se vaya. Sigue escribiendo relatos, vende enciclopedias y en 1954 ingresa en la RAF, la Real Fuerza Aérea, que le envía a Canadá. Allí descubre la ciencia ficción norteamericana y empieza a escribir relatos con esa ambientación. Trece meses después de su alistamiento deja el ejército, vuelve a Inglaterra y se casa con Helen Mary Matthews.

Nace su primer hijo y Ballard publica sus dos primeros relatos de ciencia ficción en 1956, en las revistas *New Worlds* y *Science Fantasy*. En un primer momento se le vincula con la New Wave (Nueva ola), un movimiento británico que pretende emular los principios de renovación intelectual de la Nouvelle Vague francesa y adaptarlos a la literatura especulativa. En 1958 colabora con una revista de química, exhibe algunos *collages* y en los sesenta se relaciona con el incipiente movimiento pop. En 1960 se muda con su mujer y sus tres hijos a Shepperton, a las afueras de Londres, donde vivirá el resto de su vida. Se toma una excedencia del trabajo y se convierte en escritor a tiempo completo. Cuando en 1962 publica su primera novela –de la que renegará después–, *El viento de ninguna parte*, deja el trabajo definitivamente. En 1964 muere su esposa a causa de un neumonía contraída durante unas vacaciones en las costas alicantinas, por lo que tiene que combinar las tareas domésticas y el cuidado de los niños con la escritura. Durante el duelo por la muerte de Helen empie-



za a escribir los fragmentos que después compondrán *La exhibición de atrocidades*.

En los setenta sigue escribiendo, pero cada vez parece más alejado de la ciencia ficción, al menos en el sentido tradicional. En 1984 salta a la fama con su autobiografía ficticia *El imperio del sol*, en la que relata su experiencia en el campo de prisioneros de Lunghua. El libro se coloca pronto entre los más vendidos, logra un par de premios literarios y alguna otra nominación. En 1987, Steven Spielberg adapta la novela en su película homónima, protagonizada por Christian Bale y con John Malkovich como secundario. También David Cronenberg adapta una novela suya en 1996, *Crash*, que se convertirá en una de las películas más controvertidas del año. A pesar del éxito obtenido con *El imperio del sol*, el resto de sus novelas no tienen el mismo recibimiento. Eso no impide que la crítica le identifique como uno de los autores en lengua inglesa más importantes del siglo. Cuando en 2003, en reconocimiento a su carrera literaria, se le concede la Orden del Imperio Británico en grado de comendador, rechaza el título y, con él, a la monarquía. En 2006 se le diagnostica un cáncer de próstata terminal, con metástasis en la columna y las costillas. Muere el 19 de abril de 2009 en casa de Claire Walsh, su compañera sentimental durante décadas.

Ballard se sitúa en lugares intermedios toda su vida. Al nacer es un niño rico inglés que vive en China, pero después será un chino que vive en Inglaterra. Es un estudiante de medicina que quiere ser escritor, y un escritor que escribe como lo haría un psiquiatra. Cuando escribe ciencia ficción, se le considera pedante y aburrido, pero cuando escribe literatura convencional –esto es, literatura que no es de género, si es que eso existe– se le mira con sospecha, porque está pisando un terreno que no es el suyo. Incluso cuando escribe las novelas autobiográficas juega a la confusión. Son muchos quienes han visto en *El imperio del sol* la justificación psicológica de los ambientes surreales y crueles que explotará en sus otras novelas, pero parecen olvidar una cosa esencial. En 1984, Ballard lleva más de veinte años dedicándose en exclusiva a la literatura, y su imaginario, a pesar del paso de las temáticas apocalípticas de los sesenta a las pesadillas urbanas de los setenta, es sólido y coherente.

Suele mencionarse la imagen de la piscina vacía que Jim observa al volver a casa, cuando sus padres ya han abandonado la ciudad y él se ha perdido. Esa misma imagen aparece en otros relatos y novelas, como un símbolo de la pérdida y del retorno de lo reprimido que causa o acompaña al fin de la civilización. Se da por hecho que, en efecto, el joven Ballard llega a su casa y la encuentra abandonada, por lo que esa piscina representaría el final de su infancia y la traumática entrada al mundo adulto a causa de la guerra. Sin embargo, sabemos que la historia es diferente. No podemos saber si existe un episodio como el de la piscina, pero sí sabemos que *El imperio del sol* no es un relato autobiográfico. Ballard escribe una novela en la que el protagonista se llama como él, vive donde vivía él cuando tenía su edad y pasa por un campo de concentración como lo hizo él, pero la historia de Jim no es la historia de Ballard. Para empezar, Jim ha de sobrevivir solo en Lunghua, mientras que Ballard está acompañado por sus padres y por su hermana. Si tenemos esto en cuenta, podemos llegar a una conclusión distinta de la que cabía esperar: la piscina aparece en *El imperio del sol* porque es un elemento simbólico importante para el autor, no porque fuera un episodio decisivo de su infancia. Lo mismo ocurre con los aeródromos abandonados.

Quienes piensan que *El imperio* es real porque coinciden algunos datos entre el autor y el protagonista parecen olvidar al menos otros dos detalles. El primero es que Jim relata cómo, al liberarse del campo, observan el brillo sobrenatural de la explosión de Hiroshima, un hecho sobre el que se ha especulado pero que parece bastante improbable. El segundo es que el protagonista de *Crash* también se llama James Ballard. Esta idea de hacer ficción sobre acontecimientos reales, de confundir a propósito el contenido del relato con la historia vivida, no responde a del todo al concepto de autoficción propuesto por el francés Serge Doubrovsky porque carece de esa intención exploratoria, de búsqueda de la propia identidad, sino que adelanta la idea de Lazlo Pearlman de la teoría del desensamblaje o de la ocultación (*dissemble theory*). El peso recae en la ficción y no en el auto.

Con esto no quiero decir que las vivencias del Shanghái no ejercieran un peso decisivo en el desarrollo intelectual y sentimental del joven Ballard, porque sería una estupidez. Mi intención es recalcar que esta

novela no es una autobiografía al uso, sino que pretende diluir la separación tradicional entre autor y obra. Con *La bondad de las mujeres* y *Milagros de vida* ocurre lo mismo. La utilización de la tercera persona y el tono clínico y distante con el que describe la caída «de esa fiesta de cincuenta años que había sido Shanghái» (Ballard 2009: 83), donde británicos, franceses y estadounidenses siguen dando fiestas en sus mansiones mientras los chinos mueren de hambre o acibillados por los japoneses, insertan la novela en el conjunto de la obra ballardiana, en lugar de hacer de ella el oasis de realismo que podría parecer en un principio. De igual manera, si vemos la película de Spielberg, encontraremos una emoción y un sentido de la aventura que no están en la novela. En ese sentido, ambas obras son opuestas, a pesar de la fidelidad de la adaptación.

Hay que reconocer, sin embargo, que es lógico considerarla una entidad aparte si tenemos en cuenta libros como *El mundo sumergido*, de 1962, *La sequía* de 1965 o *El mundo de cristal* de 1966. Más aún si nos fijamos en *La exhibición de atrocidades*, donde se concentran todas las duplicidades del imaginario ballardiano en forma de novela experimental. El libro consta de quince capítulos, cada uno compuesto por párrafos con títulos independientes. En cierto sentido, la estructura semiautónoma de *Extraterrestrial Sex Fetish* recuerda a la de *La exhibición de atrocidades*, que se le adelanta en más de treinta años. Ambas comparten imágenes perturbadoras de sexo explícito y un carácter fragmentario que las coloca entre las vanguardias históricas y el posmodernismo. De hecho, *La exhibición de atrocidades* se sitúa, a finales de los sesenta, en esa encrucijada. Por un lado, puede considerarse una obra surrealista, con sus asociaciones libres, su forma de cadáver exquisito, su ambiente onírico y sus referencias constantes a De Chirico, Ernst o Dalí. Por otro lado, esa misma referencialidad la acerca a las posiciones posmodernas, igual que el papel fundamental que representa la cultura de masas, la importancia de la imagen y la publicidad en la configuración de la conciencia, la indefinición de los personajes o la confusión temporal. Su apariencia de *collage* y la apropiación que hace de los discursos médicos o publicitarios convierten *La exhibición de atrocidades* en una especie de bisagra entre el posmodernismo, el surrealismo y Dadá, difuminando así una nueva diferencia que se suponía clara.

El libro –más un conjunto de lo que el propio Ballard llama «novelas condensadas» que una novela en sentido estricto– trata de un psiquiatra que ha perdido el juicio y que cambia de nombre en cada nuevo capítulo. Es Travis, Talbot, Traven, Tallis, Trabert, Talbert y Travers. El libro carece de un hilo conductor, y sus distintos capítulos aparecen publicados por separado antes de ser reunidos en un solo volumen. Este hecho ha provocado dudas entre los críticos, que no saben si considerarlo una novela experimental o una colección de relatos. Probablemente, teniendo en cuenta el carácter fronterizo del autor, no sea ni una cosa ni la otra. De hecho, a pesar de su desconexión aparente, de los cambios en el nombre de T y en las fluctuaciones entre su papel de médico a paciente, existe algo que aglutina el texto. Se trata de un aire, un ambiente que apunta a que, bajo el hermetismo y la agresividad del texto, se esconde una lógica mediante la cual puede destramarse su misterio.

El texto es oscuro y obsesivo, está plagado de referencias al arte de vanguardia y a la cultura popular de los años sesenta. A través de estas repeticiones compulsivas, Ballard explora el papel que representan los medios de comunicación de masas en la formación de la psicosis moderna, cómo modulan las percepciones humanas y hasta qué punto dificultan las relaciones interpersonales. Tengamos en cuenta que durante los años de redacción del texto, la televisión se vuelve violenta en extremo: abandona el sistema de programas de estudio para pasar a realizar reportajes en directo desde cualquier parte del mundo. De este modo, las atrocidades perpetradas en Vietnam o en el Congo ocupan no solo las páginas de los periódicos y las revistas, sino que se introduce en las salas de estar. La televisión crea una especie de movimiento especializado en obscenidades naturalistas que crea imágenes ubicuas que lo inundan todo.

Pero la crudeza de los medios de comunicación no se limita a los entornos bélicos. Durante el rodaje en 1960 de *Una mujer marcada*, Elisabeth Taylor sufre una neumonía casi mortal, que obliga a practicarle una traqueotomía de urgencia. El acoso que padece por parte de los periodistas que esperan la noticia de su muerte es otro signo de la nueva agresividad comunicativa, y un adelanto de lo que está por venir en las décadas siguientes. Aunque las implicaciones políticas son otras y muy distintas, también es necesario señalar la omni-

presencia de la cinta del magnicidio de John F. Kennedy, filmada por Abraham Zapruder, en las televisiones mundiales. Quizá no sean comparables un presidente de Estados Unidos y una actriz de Hollywood, pero Taylor y Kennedy comparten ese *glamour*, ese estatus fascinante que hace de sus vidas algo más real que las de los demás. Taylor es la última gran estrella de la época dorada del cine; Kennedy es el primer político que utiliza su presencia en televisión para ganar popularidad y lograr el triunfo en las elecciones. Es el primer político mediático y su leyenda dura hasta hoy.

T es un psiquiatra que trabaja en un sanatorio mental y que, en algún momento indeterminado, sufre una crisis psicótica a causa de este nuevo paisaje urbano impregnado de imágenes. La violencia de la televisión, las imágenes publicitarias, todo ello invade su mente y se encuentra incapaz de separar la realidad de la fantasía. Empieza a recolectar fotografías, objetos y *collages* a fin de distinguirlas y de dotar de significado a una realidad, sea la que sea, que no parece tenerlo. En ese sentido, *La exhibición* podría leerse como una especie de informe clínico, como una investigación psicológica, más que como una novela. Sus distintas secciones mostrarían, por tanto, las representaciones de los psicodramas a los que recurre T en su búsqueda de la cordura. Su estado mental alterado le da la capacidad de encontrar conexiones entre personas y objetos que al resto de personajes se les escapan. Ni la silenciosa Coma quemada por la radiación, ni el piloto de bombardero Xero, ni el doctor Nathan, ni Karen Novotny, ni la doctora Catherine Austin, alcanzan a comprender qué ocurre en realidad dentro de su mente.

El doctor Nathan pasa de ser un compañero a tratar la psicosis de T, y reconoce en la falta de coherencia de su entorno una de las razones de su locura. Al ser incapaz de comprender el paisaje de imágenes ubicuas, la mente de T se disocia, se vuelve obsesiva, neurótica y paranoide. De lo que escapa no es de la violencia de la guerra que transmite a todas horas la televisión, sino de su falta de contexto. La inmersión en el mundo de la imagen y sus repeticiones constantes hacen imposible separar lo propio de lo ajeno, los contenidos mentales originales de los adquiridos. Esta indefinición entre realidad y ficción es uno de los elementos clave de toda la obra ballardiana, y T la extiende a quienes le rodean. Como el del Natanael de Hoffmann, su

mundo se ha vuelto siniestro y ya no le es posible asegurar que aquellas figuras que se mueven a su alrededor son seres humanos o si solo son simples muñecos. En el fragmento «Maniquí obsceno» (*Obscene Mannequin*), la doctora Austin le pregunta si quiere que se acueste con él. Él no le responde, solo la inspecciona buscando signos de humanidad. En lugar de ellos, se encuentra con que «ya tenía la textura de un maniquí de goma preparado con hendiduras explícitas, un obsceno aparato masturbatorio» (*Already she had the texture of a rubber mannequin fitted with explicit vents, an obscene masturbatory appliance*) (Ballard 2006: 20). Del mismo modo, en su primer encuentro con el piloto del bombardero cada uno a un lado de la mesa, y T se da cuenta de que los planos de su cara no encajan como deberían. Mientras tanto, es capaz de reconocer la aleta nasal de Elisabeth Taylor que llena una valla publicitaria, como si fuera una duna de algún desierto extraño.

En la mente de T, la ficciones mediáticas son más reales que los objetos con los que interactúa. Esto se debe, una vez más, a la decepción con los criterios de la que habla Cavell. Es una cuestión epistemológica. La muerte de JFK repetida una y otra vez, o las masacres de Vietnam son verdades incuestionables, mientras que Nathan, Catherine o Karen bien podrían ser fantasmas, máquinas cuya apariencia humana ocultase un conjunto de mecanismos o microchips. No hay forma alguna de salvaguardar la identidad humana que no pase por el reconocimiento. La única salida que encuentra T ante esa duda fundamental es negar la misma humanidad. Es en ese sentido en el que los famosos son más reales que los humanos, porque no tienen nada que esconder. Son iconos, imagen pura. Por el contrario, quienes le rodean se ven asimilados a la arquitectura, reducidos a las lógicas de la geometría.

Igual que a un pintor cubista, los cuerpos se le aparecen como compuestos analizables y desmontables. La fragmentación del propio texto no es sino la proyección de la mente de T, de sus esfuerzos por alcanzar la verdad de la existencia dividiéndola en piezas pequeñas y comprensibles. De este modo se cierra el circuito: la fragmentariedad incoherente del mundo provoca su psicosis, que despedaza más aún la realidad con el fin de comprenderla. Pero el precio a pagar es el de la deshumanización, el de la psicopatología. Al intentar acercarse a la

realidad, se aleja más de ella. Ese desplazamiento que funde los espacios mentales con los espacios físicos genera la aparición de una sexualidad nueva, acorde a esa dislocación. Las tensiones musculares, las posturas de los cuerpos y los ángulos de las paredes forman un imaginario abstracto en el que el afecto no tiene cabida. Ballard describe un acto sexual bajo estos parámetros:

**Elementos de un orgasmo.** (1) Su paso torpe sobre el asiento del copiloto y a través de la puerta; (2) la conjunción de la canaleta de aluminio con los volúmenes de sus muslos; (3) su pecho izquierdo que se aplastaba contra el pilar de la puerta y volvía a extenderse cuando balanceó las piernas sobre el suelo arenoso; (4) el revestimiento de sus rodillas y del flanco metálico de la puerta; (5) el borrado elipsoidal de polvo cuando su cadera rozó el guardabarros cercano; (6) el duro transepto del mecanismo de la puerta en la completa erosión del paisaje; (7) sus movimientos distorsionados en el prominente caparazón del radiador; (8) la conjunción de sus caderas con el arco del puente del motor, el contraste del epitelio suave y el cemento ondulado; (9) sus débiles tobillos en la ceniza blanda; (10) la presión de su mano derecha contra el borde cromado de la lámpara interior; (11) el sudor que formaba un dosel húmedo en el escote de su blusa, el paisaje entero expiró en esa zanja irrigada; (12) la proyección y la inclinación de su pubis al pasar al asiento del conductor; (13) la unión de sus muslos y el conjunto del volante; (14) los movimientos de sus dedos sobre las cabezas cromadas de los instrumentos.

[*Elements of an orgasm.* (1) Her ungainly transit across the passenger seat through the nearside door; (2) the conjunction of aluminized gutter trim with the volumes of her thighs; (3) the crushing of her left breast by the door pillar, its self-extension as she swung her legs on to the sandy floor; (4) the overlay of her knees and the metal door flank; (5) the ellipsoid erasure of dust as her hip brushed the nearside fender; (6) the hard transept of the door mechanism within the absolute erosion of the landscape; (7) her movements in the projecting carapace of the radiator assembly; (8) the conjunction of her thighs with the arch of the motor bridge, the contrast of smooth epithelium and corrugated concrete; (9) her weak ankles in the soft ash; (10) the pressure of her right hand on the chromium trim of the inboard headlamp; (11) the sweat forming a damp canopy in the cleavage of her blouse - the entire landscape expired within this irrigated trench; (12) the jut and rake of her pubis as she moved into the driving seat; (13) the junction of her thighs and the steering assembly; (14) the movements of her fingers across the chromium-tipped instrument heads.] (Ballard 2006: 96-97)

Hay pocas formas menos eróticas de describir un acto sexual. Sabemos que se trata de uno porque el título lo indica, pero, de no ser por él, podríamos pensar que se trata de cualquier otra cosa. Hay movimientos, sudor, un pecho y un pubis que se inclina hacia delante, pero no hay ningún rastro de emoción. Es el tipo de lenguaje que cabe esperar de un informático clínico o de un manual de instrucciones. Es el desmontaje de un coito en un coche, en el que T y Karen Novotny son poco más que máquinas. En la nota que escribe para esta sección, Ballard señala el sexo como la experiencia emocional más enriquecedora de nuestras vidas, y también como la más imaginativa, pero T está alienado por completo. Está en el mundo como un extranjero, como un alienígena.

Si para él las únicas personas que gozan de un estatuto de realidad son Marilyn Monroe, JFK o Ronald Reagan es porque no puede interactuar con ellas. Son hiperreales en el sentido que le da Baudrillard, son simulacros de sí mismos. La obsesión epistemológica por superar la incerteza empuja a T a aislar los fenómenos con la esperanza de comprender su mecánica. El doctor Nathan le dice a Webster:

En cualquier caso, usted debe entender que para Traven la ciencia es la última pornografía: una actividad analítica cuyo fin último es aislar de sus contextos en el tiempo y el espacio objetos o eventos. Esta obsesión con la actividad específica de funciones determinadas es lo que la ciencia comparte con la pornografía.

*[However, you must understand that for Traven science is the ultimate pornography, analytic activity whose main aim is to isolate objects or events from their contexts in time and space. This obsession with the specific activity of quantified functions is what science shares with pornography.] (ibíd.: 49)*

Esta es una de las claves del texto. La tarea de T es pornográfica como lo es la del científico, que reduce los fenómenos a una serie de características cuantificables y reproducibles. T elimina todo aquello que escapa a su comprensión –es decir, la actividad interna del resto de mentes humanas– y lo sustituye por la frialdad numérica de la geometría y el álgebra. Llega hasta el punto de convertir a Karen Novotny en una especie de puzle:



**El equipo sexual.** «En un sentido,» dijo el doctor Nathan a Koester, «uno podría considerar esto como un equipo, que Talbert ha concebido, llamado “Karen Novotny”; podría ser factible incluso comercializarlo. Contiene los siguientes elementos: (1) Mechón de pelo púbico, (2) una máscara facial de látex, (3) seis bocas desmontables, (4) un conjunto de sonrisas, (5) un par de pechos, el pezón izquierdo marcado con una pequeña úlcera, (6) un conjunto de orificios no abrasivos, (7) recortes fotográficos de un número de situaciones narrativas, la chica haciendo esto y aquello, (8) una lista de muestras de diálogos, de parloteo inane, (9) un conjunto de niveles de ruido, (10) técnicas descriptivas para una variedad de actos sexuales, (11) un músculo detrusor anal desgarrado, (12) un glosario de modismos y muletillas, (13) un análisis de rastros de olor (de varias aberturas), principalmente purinas, etc., (14) un cuadro de temperaturas corporales (axilar, bucal, rectal), (15) portaobjetos de frotis vaginales, sobre todo gelatina Ortho-Gynol, (16) un conjunto de tensiones sanguíneas, 120 sistólica, 70 diastólica, que suben a 200/150 al arranque del orgasmo...» Dándole un respiro a Koester, el doctor Nathan dejó el mecanoscrito. «Hay aún una o dos partes o piezas más, pero en su conjunto el inventario es una imagen adecuada de una mujer, que podría reconstituirse fácilmente a partir de él. De hecho, una lista así bien podría ser más estimulante que la cosa en sí. Ahora que el sexo se está volviendo un acto más y más conceptual, una intelectualización divorciada tanto del afecto como de la psicología, uno debe considerar las virtudes positivas de las perversiones sexuales. La biblioteca de pornografía fotográfica barata de Talbert es de hecho literatura vital, yesca para las pocas papilas gustativas que quedan en los paladares hastiados de nuestra llamada sexualidad».

[*The Sex Kit.* ‘In a sense,’ Dr Nathan explained to Koester, ‘one may regard this as a kit, wich Talbert has devised, entitled “Karen Novotny” – it might even be feasible to market it commercially. It contains the following items: (1) Pad of public hair, (2) a latez face mask, (3) six detachable mouths, (4) a set of smiles, (5) a pair of breasts, left nipple marked by a small ulcer, (6) a set on non-chafe orifices, (7) photo cut-outs of a number of narrative situations – the girl doing this and that, (8) a list of dialogue sampes, of inane chatter, (9) a set of noise levels, (10) descriptive techniques for a variety of sexual acts, (11) a torn anal detrusor muscle, (12) a glossary of idioms and catch phrases, (13) an analysis of odour traces (from various vents), mostly purines, etc., (14) a chart of body temperatures (axillary, buccal, rectal), (15) slides of vaginal smears, chiefly Ortho-Gynol jelly, (16) a set of blood pressures, systolic 120, diastolic 70 rising to 200/150 at onset of orgasm...’ Deferring to Koester, Dr Nathan put down the typescript. ‘There are one or two bits and pieces, but to-

*gether the inventory is an adequate picture of a woman, who could easily be reconstituted from it. In fact, such a list may well be more stimulating than the real thing. Now the sex is becoming more and more a conceptual act, an intellectualization divorced from affect and psychology alike, one has to bear in mind the positive merits of the sexual perversions. Talbert's library of cheap photo-pornography is in fact a vital literature, a kindling of the few taste buds left in the jaded palates of our so-called sexuality. ] (Ballard 2006: 84-85)*

Koester, después de inspeccionar el equipo sexual –que en la película, dirigida en 2000 por Jonathan Weiss, está metido en una maleta, lo que aumenta el sentido surrealista del texto en uno de los pocos aciertos de la adaptación– pregunta al doctor Nathan hasta qué punto es más interesante el sexo vaginal que con un cenicero, o con el ángulo entre dos muros. La respuesta del doctor es que, si el sexo es un acto conceptual y, por tanto, intelectual, quizá solo a través de las perversiones podamos establecer un verdadero contacto con los demás. La lógica perversa de T resulta ser la única respuesta coherente a un hábitat fragmentario e ininteligible. Solo la transgresión es capaz de romper con la banalidad de la superficie y alcanzar las capas interiores. Si los iconos son perfectos por su inaccesibilidad, entonces acceder por completo a los cuerpos que nos rodean será la vía abierta al conocimiento. La superficie por un lado, y la profundidad por el otro.

Karen Novotny queda condensada en sus partes elementales para poder ser manipulada de forma sistemática. Pero al deshumanizarlo, el cuerpo se somete y se asimila al espacio arquitectónico o se proyecta en los iconos televisivos con el fin de dotarlo de nuevos significados y nuevas funciones. La asepsia del lenguaje científico con el que se describe se suma a la obsesiva penetración médica y con la idea de desarticulación del cuerpo para terminar transformando a la persona en un maniquí, en un modelo replicable. La relación entre la imagen del equipo Novotny y las muñecas de Bellmer es evidente, en tanto que este aparece mencionado varias veces a lo largo del texto. Solo unas páginas antes, en la sección «Muñecos de bebé» (*Baby dolls*), Catherine Austin mira los objetos que se amontonan en el escritorio de T, y unos globos flácidos le recuerdan, «como las esculturas obscenas de Bellmer» (*like the obscene sculptures of Bellmer*) (*ibíd.*: 82) a su propio cuerpo, pero también unos órganos sexuales

extraños. Para T, Karen encarna la posibilidad de resolver las obsesiones inducidas por el paisaje mediático, pero para ello debe ser desmontada, reestructurada y reconstruida. Para revelar la verdad debe ser destruida.

El carácter modular de Karen no solo apunta a Bellmer, sino a la fascinación que sienten todos los surrealistas por las muñecas y los maniqués, evidente en la Exposición Surrealista de 1936, provocada por el visionado de los *Cuentos de Hoffmann* de Offenbach. Bellmer queda fascinado por esta ópera fantástica, y crea su primera *Pouppé* en 1933. La que seguirán más. También en la relación entre T y Karen resuena la de Natanael y Olimpia. T es una especie de Natanael producto de la cultura de masas de la segunda mitad del siglo xx. Si este humaniza a una muñeca por la incerteza de distinguirla de los humanos, aquél deshumaniza a los humanos por no diferenciarlos de los muñecos.

Sabemos que los surrealistas toman las doctrinas psicoanalíticas y las llevan a la práctica. Esto es, abogan por la revelación del inconsciente y por la rebelión contra la ley del padre, esto es, contra el complejo de Edipo. El acceso al cuerpo de la madre, y por extensión a cualquier cuerpo femenino, es la primera imposición paterna. Por eso los hijos trasgresores actúan con violencia contra él. Pero esa transgresión sigue anclada en el tabú impuesto, y por ello el deseo hacia la mujer adopta un carácter agresivo y se vincula de forma irremediable con la pulsión de muerte.

Así, la mujer está ligada a la verdad en tanto que superación de la ley paterna. Pero la violencia que genera el acercamiento a ella no se limita a su propio cuerpo, sino que vuelve también hacia el del hombre. La muñeca –la de Bellmer, la de T–, de algún modo, atraviesa tanto el sadismo como el masoquismo, la cosificación y la identificación, lo femenino y lo masculino. En *La exhibición de atrocidades*, la oscilación entre el rechazo y la absorción se materializa en la constante resignificación de Karen Novotny, que «como acto sádico recapitula sobre la falsa ilusión de la mujer como Verdad; como identificación masoquista, solo puede prefigurar su propia desaparición en las tabulaciones de las categorías científicas» (*as sadistic act it recapitulates the delusion of woman as Truth; as masochistic identifica-*

*tion, it can only pre-figure his own disappearance into the tabulations of scientific taxonomies*) (Luckhurst 1997: 110).

El despiece de Karen responde a un propósito científico, como el del forense que abre un cadáver para comprobar la causa de la muerte o como el del ingeniero que destripa un cacharro para ver cómo funciona. Aquí es la voz de Descartes y su *Tratado del hombre* la que resuena. El problema es que, al dividirla en sus elementos básicos, T se encuentra con que no conoce más que su cuerpo, porque de forma objetiva no hay nada más que conocer. Su propósito, por tanto, falla. Porque el cuerpo femenino no puede conocerse completamente, ya que lo que busca, en realidad, es un cuerpo sin faltas. Así pues, para acceder a un nivel completo de saber, el cuerpo debe morir. Dicho de otro modo: el cuerpo solo puede representarse cuando ha cesado toda actividad interna, esto es, cuando ha pasado de ser un sujeto a ser un objeto. Por tanto, la libido de T está fundamentada sobre la pulsión de muerte.

Da la impresión de que *La exhibición de atrocidades* es una obra oscura y, visto lo visto, misógina. Hay dos detalles, sin embargo, que podrían dar la clave para interpretarla de forma distinta. El primero de ellos es que, por la naturaleza misma del libro, no podemos asegurar que nada de lo que se narra ocurra realmente. No me refiero a la realidad extraliteraria, claro, sino a la realidad fuera de la mente de T. Karen muere ocho veces a lo largo de sus páginas y siempre vuelve a aparecer, por lo que podría decirse que todo forma parte de la fantasía de T, o de los psicodramas que interpreta bajo el cuidado del doctor Nathan. T sufre una fractura mental al no poder distinguir lo real de la ficción y el carácter hermético del texto solo traduce esa dislocación y no da claves para alcanzar una conclusión convincente.

El segundo es que Ballard escribe el libro a lo largo de la década de 1960, los años del auge de la sexología. Esta disciplina médica asegura haber determinado la fisiología exacta del orgasmo femenino, haber descubierto los mecanismos físicos que lo producen, gracias a la observación científica del cuerpo y la conducta sexual humana. Ahora bien, Ballard considera que la sexualidad y la imaginación están trabadas de forma indisoluble, y esa naturaleza física del orgasmo no explicaría, por tanto, nada. Sería un desmontaje como el

que hace T. El tono aséptico y desapegado del texto, el lenguaje científico que emplea y su aspecto fragmentario apuntan a que podría tratarse de las notas para la redacción de un informe clínico; con lo que podría leerse *La exhibición* como una gran parodia malintencionada de ese tipo de discursos reduccionistas.

#### IV

A pesar de lo que se intuye en estas páginas, *La exhibición de atrocidades* está plagada de humor. Humor negro y socarrón, pero humor al fin y al cabo. Su ambigüedad y la dificultad de sus interpretaciones no es rara en la obra ballardiana. Su novela de 1975 *Rascacielos*, por ejemplo, puede leerse como un discurso freudiano en el que se manifiesta el inconsciente a través de una regresión primitivista. Pero también como una crítica a la antipsiquiatría –el dueño del rascacielos se apellida Laing, como el famoso antipsiquiatra Ronald David–; o a las utopías arquitectónicas de los años sesenta y setenta; o al sistema de clases, ordenado por alturas dentro del edificio y con Laing en el ático.

Pero la posición de Ballard respecto a la nueva sexualidad que desarrolla T en *La exhibición* es imprecisa porque reconoce la naturaleza ambivalente de la tecnología. En primer lugar, los medios de comunicación de masas invaden la conciencia y la desconectan de su entorno, fundiendo realidad y ficción en un mundo de imágenes ubicuas y banales que anticipan la sociedad de consumo de las décadas posteriores a la redacción del texto. La profecía de Ballard se cumple hasta la expansión de Internet y el auge de las redes sociales, gracias a las cuales los espectadores se transforman en creadores de contenidos. De hecho, podríamos considerar las redes sociales como una especie de exposición, en la que el titular de la cuenta es al mismo tiempo el objeto artístico y el comisario. Esto lleva al segundo lugar, en el que la invasión mediática posibilita nuevas formas de expresión y de interrelaciones, que en T se traducen en violencia, pero podrían adoptar formas positivas.

Es lo que ocurre en su novela de 1973, *Crash*, donde investiga el impacto que tiene otra tecnología sobre la conciencia humana: el coche.

A mediados de los años cincuenta, Roland Barthes asegura que el automóvil puede considerarse el equivalente moderno de las catedrales góticas. Destaca el carácter mágico y espiritual del Citroën D.S., cuyo nombre –que se pronuncia «*déesse*», es decir, «diosa»– alude a la divinidad. De este modo, el D.S. se transforma en un templo a la propiedad privada construido en vidrio y metal, en el que se une el estatus de poseer un coche de gama alta al clasicismo de su pureza formal. En él se une la comodidad de la conducción con la rapidez, pero su apariencia no es agresiva como la de un deportivo, sino que su aerodinamismo transmite una especie de sublimación de la velocidad. En lugar de vincularla al ruido de un motor de alto cilindraje, la asimila al silencio y a la modestia de la pequeña burguesía.

Sin embargo, Barthes olvida que el automóvil es, casi con seguridad, el artefacto que ha cambiado de forma más radical el modo en el que los seres humanos nos relacionamos con el mundo. No solo ha modificado la forma en la que percibimos las nociones de tiempo y espacio, sino que ha transformado la esencia misma de nuestro entorno. El urbanismo ha adoptado una escala nueva, y la ciudad se ha convertido en un entorno hostil en el que las distancias, los accesos e incluso el propio paisaje dependen del transporte motorizado. En una situación así, el ser humano percibe de manera subliminal el peligro constante, la antinaturalidad de su hábitat y desarrolla distintos mecanismos defensivos.

Cuando Ballard publica en el *Guardian* el artículo «*Autopia or Autogeddon?*» (¿Autopía o autogedón?), en conmemoración del centenario del nacimiento del automóvil, se pregunta qué es lo que lleva a la gente a emplear un utensilio tan peligroso, qué le induce a pagarle un tributo de millones de vidas al año. La civilización occidental ha basado gran parte de su desarrollo en ese medio de transporte, llegando a transformar casi por completo la superficie del planeta para hacerla más transitable. Sin embargo, es indudable la fascinación que ejerce el coche, un poder que no pueden eliminar ni las estadísticas más terroríficas. Esta fascinación se ve también en la propia obra ballardiana, y en novelas como *El imperio del sol*, *Hola, América* o *El día de la creación* los coches se caracterizan de forma benévola.

Occidente ha asignado una serie de valores simbólicos al coche, haciendo de él un signo de la comodidad, de la velocidad y la libertad, a veces del lujo, de la precisión y siempre del atractivo sexual. Las consecuencias de este privilegio sobre el resto de medios de transporte tiene unas consecuencias claras: el consumo de grandes cantidades de combustibles fósiles, de enormes cantidades de terreno tanto dentro de la ciudad como fuera de ella, y la puesta en peligro de las vidas de peatones, conductores y viajeros. Parecemos olvidar, y la publicidad se encarga de ello, que los coches son mortales en potencia. Ballard realiza una exposición en el New Arts Laboratory (Laboratorio de nuevas artes) de Londres entre la publicación del capítulo «¡Crash!» de *La exhibición* y la novela casi homónima de 1973. En ella se exhiben coches destrozados en accidentes de tráfico en un entorno museístico. Las piezas aparecen sin carteles explicativos ni nada que permita relacionarlos con el ámbito artístico, ni con la prevención de riesgos al volante. Nada más allá del gesto artístico y casi dadaísta de mostrar las consecuencias fatales del mal uso, los errores o las fatalidades implícitas en el uso de automóviles.

Las reacciones del público son las imaginadas, y la hostilidad con la que se reciben la exposición solo pueden calificarse como un éxito. La violencia motorizada transgrede los límites de lo representable, al menos de lo exhibible en una galería de arte. La exposición hace manifiesta la violencia latente que nos rodea y que no somos capaces, o no deseamos, ver. El rechazo de los visitantes ante los restos siniestrados hace que Ballard se de cuenta de algo esencial en su obra: que existe en la tecnología moderna un impulso de muerte y, al mismo tiempo, una fascinación erótica.

Si *La exhibición* reflexiona sobre los medios de comunicación y la cultura de las estrellas cinematográficas, *Crash* desvela hasta qué extremo la tecnología automovilística invade la mente humana. El protagonista y narrador de la novela, un publicista llamado James Ballard (a partir de ahora Ballard', para diferenciarlo del autor), tiene un accidente mientras conduce por una circunvalación próxima al aeropuerto de Heathrow, en Londres. Choca de frente contra otro coche, en el que viajan la doctora Helen Remington y su marido, que sale despedido del asiento del conductor y muere sobre el capó de Ballard'. Incluso con el cadáver encima de su coche y cubierto con su

sangre, reconoce el atractivo de aquella mujer joven, que parece una *madonna* renacentista, atrapada por el cinturón de seguridad. Ninguno de los dos parece haber sufrido daños graves, más que cortes en la cara y algunos dientes flojos. Durante unos minutos, todo es silencio. Ballard' observa a la doctora, que mira sin ver nada. Entonces llegan el ruido y la gente. Cuando sacan a Ballard' de la cabina deformada de su coche, ve a la doctora sentada en una ambulancia. Su cara se ilumina a intervalos, pero la luz revela la hinchazón de la cara y la sangre que se acumula bajo la piel y se desborda por la herida. Sigue dando la impresión de estar ausente, fuera de escena. Ballard mira los restos del accidente, y dice:

Ya entonces me di cuenta de que las rejillas entrelazadas de nuestros coches formaban el modelo de una unión inescapable y perversa entre nosotros. Miré los contornos de sus muslos. Sobre ellos la manta gris formaba una duna elegante. En algún lugar bajo ese montículo yacía el tesoro de su pubis. Su precisa proyección e inclinación, la sexualidad intacta de esta mujer inteligente, presidía los acontecimientos trágicos de aquella noche.

*[Already I knew that the interlocked radiator grilles of our cars formed the model of an inescapable and perverse union between us. I stared at the contours of her thighs. Across them the grey blanket formed a grateful dune. Somewhere beneath this mound lay the treasure of her pubis. Its precise jut and rake, the untouched sexuality of this intelligent woman, presided over the tragic events of the evening.]* (Ballard 2001: 24-25)

Ambos son ingresados en el hospital del aeropuerto, reservado para las víctimas de catástrofes aéreas. Allí Ballard' descubre que se ha fracturado las dos rodillas contra el salpicadero del coche, y las enfermeras deben drenarle el pus que supura por las aberturas de las prótesis correctoras que le han instalado. Sin embargo, a pesar de eso y de los vómitos, piensa en sus sexos, en las posibilidades eróticas de esa reducción infantil a la que lleva una estancia en el hospital: los cuidados que le aplican con mimo, la limpieza de su orinal, los enemas que le ponen para estimular sus intestinos, etcétera. Catherine, su esposa, va a visitarle y observa las atenciones de las enfermeras evaluando al mismo tiempo su voluptuosidad. Tanto ella como Ballard' disfrutaban de la compañía de distintos amantes. Cuando se acuestan juntos, ella le pide que la imagine con su secretaria, una jo-



ven distante y glacial, que le describa cómo Karen le lame el clítoris y le acaricia el ano. Sin ese relato ya no es capaz de llegar al orgasmo.

Cuando una de las enfermeras le cambia los vendajes, le agarra el pene y le pregunta hacia qué lado prefiere que se lo coloque. En ese momento tiene una erección casi completa, la primera desde el accidente. Al descubrir la recuperación de su actividad sexual decide que es el momento de empezar a andar, de recuperar su vida. En sus visitas, Catherine se unta las manos con jabón y le masturba por debajo de las sábanas. Durante uno de sus paseos, mientras se dirige a rehabilitación, se cruza en el pasillo con la doctora Remington y un hombre que la acompaña. A él ya le ha visto rondar por el edificio, cargado con un maletín lleno de fotografías de traumatismos y laceraciones provocadas en accidentes de tráfico, por lo que deduce que se trata de un médico que se está especializando en cirugía de urgencia. Se dirige a la doctora, que le mira y sigue su camino. El hombre, por el contrario, se detiene e inspecciona sus heridas con atención.

Ballard' siente que entre él y la doctora se ha establecido un vínculo sexual. Al salir del hospital se compra un coche del mismo modelo y color que el que ha estrellado. Vuelve al trabajo, y se lleva a su secretaria a dar una vuelta en coche. Parcan en una carretera casi desierta, le desabrocha el impermeable y le hunde la mano bajo las bragas húmedas mientras le besa el cuello. Desde la portada de una *Paris-Match* que hay en el suelo del coche, les miran unos filipinos hambrientos. A unos cien metros hay otro coche parado, un enorme Lincoln Continental del 62 o el 63, de color negro. Dentro está el joven que acompañaba a la doctora Remington. En otra ocasión, con un coche de alquiler del estudio publicitario, Ballard' recoge a una prostituta que, considerada junto a sus dos compañeras, «parecía formar una unidad sexual básica, capaz de satisfacer a todos los clientes de un modo u otro» (*seemed to form a basic sexual unit, able in a way or another to satisfy all comers*) (Ballard 2001: 61). Van a la terraza de un aparcamiento y mientras ella le hace una felación Ballard' ve un destello. A unos metros está el mismo hombre, sentado sobre el capó de un coche, y acaba de hacerles una foto con una cámara Polaroid. Entonces Ballard' lo recuerda. Durante un tiempo, ese especialista informático llamado Vaughan había presentado un programa científico por televisión, pero su carrera se había interrumpido por

un grave accidente de moto, que le había dejado cubierto de cicatrices.

A partir de ese momento, la presencia de Vaughan se hace omnipresente y se forma un círculo de supervivientes en torno a su figura, que se alza como una especie de profeta del desastre tecnológico. Ballard' va al depósito a ver su coche destrozado. Allí se encuentra con la doctora Remington y la lleva a su trabajo en la oficina de inmigración del aeropuerto. De camino, llegan al lugar de su encuentro y Ballard' se sale de la carretera. En ese instante, eyacula. Vuelve a entrar en el carril y pasan una hora dando vueltas, mientras la doctora le agarra el hombro y le habla de su trabajo. Después de este episodio mantienen una breve aventura sexual. Ballard' la lleva al circuito de Northolt a ver la recreación de un accidente múltiple ocurrido el año anterior, en el que fallecieron siete personas. El organizador del evento es Vaughan. Uno de los participantes sufre una conmoción y le llevan al hospital. Se trata de Seagrave, el conductor que interpreta los papeles femeninos en las recreaciones de Vaughan, que se centran en las muertes de famosos como Jane Mansfield, James Dean o Albert Camus. En casa de Seagrave es donde Ballard' conoce al resto del «culto» de Vaughan: Vera Seagrave y Gabrielle, una joven que lleva prótesis en las piernas, corsé y camina con la ayuda de un bastón.

Este círculo se dedica a perseguir accidentes de coche, a documentarlos y recrearlos con fines sexuales. Todos ellos han pasado por una experiencia de esa naturaleza y han establecido un vínculo entre ellos, como el que Ballard reconoce entre él y la doctora Remington. Gabrielle, la inválida, es la estrella de uno de los reportajes fotográficos de Vaughan. Se estrelló con su deportivo contra un autobús de una línea aérea.

El cuerpo aplastado del deportivo la había convertido en una criatura de una sexualidad libre y perversa, liberando entre los mamparos retorcidos y los chorros de líquido refrigerante todas las posibilidades desviadas de su sexo. Sus muslos lisiados y sus pantorrillas atrofiadas eran modelos para perversidades fascinantes.

*[The crushed body of the sports car had turned her into a creature of free and perverse sexuality, realising within its twisted bulkheads and leaking engine coolant all the deviant possibilities of her sex. Her*

*crippled thighs and wasted calf muscles were models for fascinating perversities.*] (Ballard: 2001, 99-100)

Cuando Vaughan le enseña el álbum de su propio accidente, Ballard' redescubre la experiencia y la reinterpreta, sacándola de su onirismo y devoliéndola al plano de lo real. Al mismo tiempo, Vaughan genera una corriente sexual que crea toda clase de combinaciones entre los integrantes de su círculo, para quienes los automóviles tienen ahora un contenido erótico manifiesto. Él fantasea con una colisión global que libere toda la energía sexual de la humanidad, pero su gran obsesión es morir en un choque frontal contra el coche de Elisabeth Taylor, que rueda en esos momentos una película en Londres. De ese modo, al morir junto a ella y en el mismo momento, sus nombres quedarían trabados para siempre. De hecho, la novela es un relato retrospectivo. Empieza tras la muerte de Vaughan en su intento de asesinar a la actriz. En vez de acabar con ella, su coche se sale de la vía elevada y cae encima de un autobús que se dirige al aeropuerto lleno de turistas, cuyos cuerpos desmembrados salen arrojados sobre la calzada. Sin contar el susto, Taylor sale ilesa.

*Crash* es un ejercicio de desvelamiento de hasta qué punto la tecnología llega a invadir la mente humana y a modificar nuestra conducta. En ese sentido, los personajes no hacen más que sacar a relucir una característica fundamental de su entorno. Por un lado, el hecho de que haya accidentes fatales a diario –en los setenta más que ahora, pero la premisa sigue siendo válida– indica que existen unos parámetros culturales, sociales y económicos que permiten que esto ocurra. El privilegio del coche por encima del resto de transportes urbanos se paga con sangre, con lesiones y con muertes. Por el otro lado, la sexualidad que desarrollan los personajes explicita los valores implícitos en los que se funda la industria automovilística. Los coches son *sexy*, son rápidos, te hacen libre.

Vaughan, Ballard', Helen Remington y Gabrielle hacen reales esas afirmaciones. Lo que da ese carácter perturbador a la novela es el tono clínico con el que está narrada. A pesar del cambio de la tercera a la primera persona, ese rasgo emparenta *Crash* con *La exhibición de atrocidades*. Ambas comparten el mismo tono obsesivo y asfixiante, alucinatorio y violento. En ese sentido, *Crash* es una novela bri-

llante, en la que no hay emociones ni sombras y donde todo ocurre a plena luz. Ballard «disecciona los traumas y los muestra a cámara lenta, pero los procesos latentes aquí se hacen abiertos, esto es, los personajes saben que buscan la inmólación y planean sus propios accidentes» (*anatomizes the traumas and shows them in slow motion, but the usually latent processes are here made overt, i.e., the characters know they seek immolation and plan their crashes*) (Oramus 2007: 133). Así, la violencia al volante no es para ellos más que una exteriorización de una sexualidad reprimida, incluso de una religiosidad desviada. En el fondo su objetivo es la comunión con el coche, la conversión en objeto o en icono.

La nueva sexualidad perversa –en tanto que anormal– que desarrollan los supervivientes se origina en las sensaciones desconocidas que les provoca su vivencia traumática. Mientras está en el hospital, Ballard’ piensa:

El accidente fue la única experiencia real que había tenido en años. Por primera vez me enfrentaba físicamente con mi propio cuerpo, una inagotable enciclopedia de dolores y secreciones, a la mirada hostil de los otros y al hecho de que un hombre había muerto.

[*The crash was the only real experience I had been through for years. For the first time I was in a physical confrontation with my own body, an inexhaustible encyclopedia of pains and discharges, with the hostile gaze of other people, and with the fact of the dead man.*] (Ballard 2001: 39)

El choque le provoca, a él como a los demás, nuevos modos de sentir; funciona como un disparador que por un lado le arroja a la materialidad de su propio cuerpo y, por el otro, amplía su horizonte de posibilidades. El coche se convierte tanto en una prolongación simbólica del cuerpo como en el marco en el que ese nuevo sexo tiene lugar. Todos los encuentros sexuales posteriores al accidente ocurren en esos habitáculos, excepto los del matrimonio Ballard’. La tecnología pasa a convertirse en el fetiche de un erotismo abyecto, y las cicatrices se transforman en centros del placer, como si desarrollaran bulbos terminales de Krause al sanar.

Del mismo modo que conducir supone un aprendizaje de en qué consiste nuestro físico, al que hay que asignarle unas dimensiones y con-

trolar su funcionamiento, los personajes de *Crash* han de concebir formas nuevas de relacionarse. Han descubierto una hostilidad inherente al paisaje que solo puede interpretarse como instinto de muerte. En ese tiempo en el que la interacción entre individuos es cada vez más complicada, en el que los sujetos están alienados y sus capacidades naturales inhibidas, la única vía de escape que se les presenta es generar pequeños espacios subversivos en los que devolver o transformar parte de la violencia que reciben.

Vaughan representa el papel de doble perverso de Ballard' y ejerce como mentor del grupo que se reúne en torno a él. Él es quien revela el carácter fecundo del accidente automovilístico, quien descubre la potencia sexual que encierra ese acto violento al liberarles de una concepción limitada de los cuerpos. En cierto sentido, el accidente funciona como un renacimiento o como una epifanía. Esa experiencia abre el camino del inconsciente y desata impulsos que a partir de ese momento están vinculados a la tecnología. En el fondo, se trata de una búsqueda de significado, de plenitud psíquica que ha de culminar con el fin del deseo y, en última instancia, con la absorción de lo orgánico en lo inorgánico. Todo aquello que representa el coche en el plano simbólico se hace ahora real: la velocidad, la potencia, el control y el atractivo sexual pasan del plano latente al manifiesto. El anhelo que sienten los personajes por esos valores les empuja a identificar sus propios cuerpos con las máquinas.

Pero cuando Ballard hace explícito lo implícito esto se vuelve vulgar e incluso cómico. Las descripciones del cuerpo humano y del cuerpo tecnológico se hacen en los mismos términos, con la intención de ridiculizar tanto los discursos pornográficos como los del diseño y la publicidad automovilísticos. Entre los personajes no hay ninguna pasión, todo es frío, rígido y formal. Se refieren a los órganos sexuales como lo haría un médico y no como un amante. El punto de origen traumático de su nueva sexualidad cosifica a los personajes tanto como humaniza los coches. En esta confusión, Vaughan imagina un «mundo que muere en un desastre automovilístico simultáneo, con millones de vehículos arrojados juntos en una cópula terminal de entrañas chorreantes y líquido refrigerante» (*the whole world dying in a simultaneous automobile disaster, millions of vehicles hurled to-*

*gether in a terminal congress of spurting loins and engine coolant)*  
(Ballard 2001: 16).

La nueva lógica que desencadena el accidente es siniestra en tanto que devuelve a Ballard' al espacio urbano, a su entorno familiar, de una forma extraña. Lo mismo ocurre con su propia naturaleza orgánica, que ha sido moldeada según las demandas de la tecnología, dominada como está por un entorno mecanizado. De hecho, la formación de su conciencia está tan vinculada a ese entorno mecanizado que ya no puede hablarse de naturaleza. El cuerpo y la mente están imbricados de forma tan profunda con la máquina que ya es inconcebible volver a un estado pretecnológico.

No es de extrañar, por tanto, que las conductas que se deriven de ese hábitat incómodo para la humanidad sean, a su vez, impropias de ella. Tras el accidente, el sexo se vuelve un acto experimental, en el que un individuo manipula a otro como si fuese equipo técnico o material masturbatorio. De ahí que se produzcan ensamblajes inesperados, fortuitos, rápidos y violentos como choques entre dos coches. El sexo se concibe como una nueva álgebra perversa, como un cálculo racional vinculado a una tecnología que encarna el impulso de muerte. Cada coito se convierte en una recreación de ese primer acontecimiento traumático, en un intento consciente y voluntario de explorar sus parámetros. El trauma, en ese sentido, no funciona como una ocultación sino como un incremento de la conciencia ante sus significados posibles. Los deseos desvelados corresponden a la violencia implícita en la propia tecnología.

Los personajes se muestran desde una perspectiva distinta cuando asumen las características del objeto tecnológico. Para Vaughan el coche es tanto el lugar como el signo de toda su condición sexual. Su libido es fría y agresiva como lo es su Lincoln negro. Catherine, por su parte, aparece a menudo asociada con una limpieza escrupulosa, con una voluntad de controlar y lavar todo signo de corporalidad. Ballard' describe su primer accidente:

Recuerdo mi primera colisión menor en el aparcamiento desierto de un hotel. Inquietos por un control de policía, nos obligamos a tener un acto sexual rápido. Al salir del aparcamiento, golpeé un árbol poco visible. Catherine vomitó sobre mi asiento. Ese charco de vómito con

sus coágulos de sangre como rubíes líquidos, tan viscoso y sobrio como todo lo que Catherine produce, aún contiene para mí la esencia del delirio erótico del accidente de coche, más excitante incluso que sus mucosas rectales y vaginales, tan refinadas como los excrementos de una reina de las hadas, o las minúsculas gotas de líquido que se le forman junto a las lentes de contacto. En ese charco mágico, que se deslizó por su garganta como la rara descarga de la boca de un sepulcro distante y misterioso, vi mi propio reflejo, un espejo de sangre, semen y vómito destilado por una boca cuyos contornos, solo unos minutos antes, se habían apretado contra mi pene.

*[I remember my first minor collision in a deserted hotel car-park. Disturbed by a police patrol, we had forced ourselves through a hurried sex-act. Reversing out of the park, I struck an unmarked tree. Catherine vomited over my seat. This pool of vomit with its clots of blood like liquid rubies, as viscous and discreet as everything produced by Catherine, still contains for me the essence of the erotic delirium of the car-crash, more exciting than her own rectal and vaginal mucus, as refined as the excrement of a fairy queen, or the minuscule globes of liquid that formed between the bubbles of her contact lenses. In this magic pool, lifting from her throat like a rare discharge of fluid from the mouth of a remote and mysterious shrine, I saw my own reflection, a mirror of blood, semen and vomit, distilled from a mouth whose contours only a few minutes before had drawn steadily against my penis.]* (Ballard 2001: 16-17)

Este acontecimiento muestra al narrador la naturaleza física de su mujer, la separa de su imagen prístina de criatura casi maquinal. Se cuerpo se revela como productor de secreciones que no son más que desperdicios. Este suceso apunta al carácter abyecto de esa sexualidad tecnológica liberada por el accidente. Gabrielle es un híbrido entre mujer y coche, en tanto que su cuerpo ha sido remodelado a través de un accidente:

Mientras ella observaba el complejo sistema de frenos y caja de cambios operados con pedales advertí el alcance de la transformación que esta joven herida trágicamente había sufrido durante su recuperación del accidente. Las primeras fotografías suyas, tendida en el coche estrellado, mostraban a una joven convencional cuya cara simétrica y piel tersa auguraban toda la economía de una vida acogedora y pasiva, de coqueteos sin importancia en los asientos traseros de coches baratos disfrutados sin ningún sentido de las posibilidades reales de su cuerpo.

*[As she pondered the complex, treadle-operated brakes and gear changes I realized the extent to which this tragically injured young woman whose symmetrical face and unstretched skin spelled out the whole economy of a cozy and passive life, of minor flirtations in the backs of cheap cars enjoyed without any sense of real possibilities of her body.] (ibíd.: 99)*

El hecho que posibilita las fantasías de Gabrielle, Ballard' y el resto del grupo es la apertura de las heridas provocadas por el accidente. Las heridas son marcadores de una sexualidad fijada en el trauma. La tecnología, que por un lado muestra un carácter tan peligroso, resulta también beneficiosa en tanto que facilita una cantidad ingente de experiencias nuevas.

La perversión y el carácter subversivo de Gabrielle se intensifican en una escena de la película de Cronenberg, y que no ocupa más de unas líneas en el texto original. Ella y Ballard' acuden a un concesionario para comprobar si encaja en un coche diseñado para un cuerpo convencional. Tras preguntarle al vendedor si se trata de un coche seguro, le da su bastón y se sienta en el lugar del conductor. Pero no puede entrar del todo y le pide ayuda para meter la pierna. El vendedor es consciente de las implicaciones sexuales de la situación –debe agacharse, tocarle la pierna y colocar la cabeza cerca de su pubis–, puesto que mira a su alrededor antes de arrodillarse y agarrar la prótesis por la parte interior del muslo; prótesis que perfora la tapicería de cuero al intentar insertar la pierna dentro de la cabina. De la incomodidad del vendedor, de la ruptura de la cubierta del asiento y del hecho de que es un concesionario de coches de lujo se desprende que se trata de una transgresión consciente de los valores sexuales normales y burgueses. Pero esa vulneración de las normas establecidas es una constante dentro de ambos textos.

Gabrielle revela también –aunque de forma pasiva– que el vínculo entre el ser humano y la tecnología no se reduce solo al automóvil, al hacer patente el uso de la imagen como técnica reconstructiva. Vaughan confecciona un informe fotográfico sobre ella desde el mismo momento en que su deportivo choca con el autobús de una aerolínea a la entrada de un túnel. El proceso que sigue al accidente es catalogado de forma extensiva, como hará con posterioridad con Ballard'. Las fotografías de los bomberos sacando los cuerpos de en-



tre el metal rizado, de la recuperación en el hospital, de las heridas, todo es documentado a fin de poder recrearlo en cualquier momento.

En *Crash* todo está filtrado por sistemas de creación de imágenes, ya sea en referencias a fotografías, fotocopias, publicidad, televisión, vídeo e incluso la ventanilla del coche que funciona como una pantalla. Para Vaughan los acontecimientos no tienen sentido, ni siquiera parecen ser fenómenos presentes hasta que son capturados y meditados a través de algún tipo de reproducción mecánica. En cierto modo, su propia identidad parece encerrarse en las fotografías que conserva de sí mismo. El sexo no tiene relevancia si no se graba en vídeo, las heridas son expresiones fotográficas que no hacen referencia al cuerpo doliente, y los individuos no son más que actores en representación de su propia obra. Esa es la razón que lleva a Baudrillard, en un movimiento un poco excesivo, a asimilar la novela con su propia teoría de los simulacros. Considera que nada de lo que ocurre es real, sino que forma parte del reino de los signos. Desde luego, los personajes experimentan la carne abierta como algo muy real.

La mediación que se establece a través de las imágenes responde tanto a la necesidad de trascendencia, negada por el sexo no reproductivo como a la propia conciencia narcisista. Aun cuando los otros están presentes en todo momento, las relaciones que se establecen entre ellos son superficiales, no llega a darse una verdadera comunicación. Vaughan actúa como el doble perverso de Ballard', es quien refleja sus fantasías y posibilita su ejecución. La presencia constante de cámaras o de otras personas corresponde a la necesidad de hacer pública cualquier actividad porque, si no se viera, podría no ser real. La obsesión de Vaughan con las repeticiones de accidentes en los que han muerto estrellas de cine tiene como objetivo ingresar en el mundo de la imagen. Más aún, la «muerte conceptual» de Elisabeth Taylor, en la que moriría junto a ella, le serviría como vía de trascendencia.

Los personajes están disociados de sus emociones tanto como del significado de sus actos. Por eso conciben las relaciones interpersonales desde un punto de vista instrumental, las partes del cuerpo como objetos intercambiables y reducen el sexo a valor de cambio. Tanto los humanos como las máquinas son objetos empleados para

el placer, más que objetos para amar. El afecto ha sido sustituido por las fantasías abstractas y la intelectualización de las relaciones derivadas del mundo de la imagen. Las cosas han dejado de tener contenido alguno, carecen de entidad. «Todo es algo distinto de sí mismo o, lo que es lo mismo, las cosas adquieren identidad a través de otras cosas, a saber, los valores simbólicos» (Svendsen 2006: 111). Por esa razón las cicatrices y las prótesis representan un papel erótico, en tanto que manifiestan la finitud del sujeto y anticipan su muerte. En ese sentido podemos interpretar el final de la película, en el que vemos que Ballard', que conduce el coche de Vaughan, hace que Catherine se salga de la carretera. La saca del coche volcado y, mientras la penetra por detrás, inmóvil como una muñeca, le susurra al oído «quizá la próxima vez».

Ahora bien, la intelectualización erótica y la asimilación de los valores inhumanos de las máquinas y las imágenes tienen como contrapartida positiva el desplazamiento de la sexualidad a territorios inexplorados. Da lugar a la aparición de una contrasexualidad tal y como la caracteriza Preciado, en la que los genitales dejan de tener la entidad privilegiada que se les supone en la sexualidad normativa. A partir de las heridas se genera un erotismo desexualizado o, mejor dicho, desgenitalizado, que como consecuencia erotiza el cuerpo en su conjunto. De este modo disuelve los géneros tradicionales y posibilita relaciones perversas, múltiples y originales. Dentro de la comunidad de supervivientes de accidentes automovilísticos se gesta una subcultura microscópica cuyas relaciones no están condicionadas por unos genitales determinados, sino que todos los cuerpos resultan estimulantes en el mismo grado. Por eso Ballard' puede tener sexo con Helen o Gabrielle, pero también con Vaughan, que a su vez se acuesta con ambas, que a su vez se acuestan entre ellas. A través de la nueva conciencia despertada gracias al trauma desaparecen las distinciones entre hombre y mujer, entre máquina y carne humana, entre lo normal y lo anormal, que no hace más que sacar a la luz la violencia implícita de la sociedad. El fondo ideológico de *Crash* es el mismo que el de *La exhibición de atrocidades*: que la única respuesta lógica ante una sociedad perversa es la poética de la perversión. En una entrevista realizada para el *making of* de la película, Ballard da la clave de su novela y de la adaptación:

Hasta cierto punto, ambas son cuentos preventivos. Advierten del matrimonio de pesadilla entre sexo y tecnología que se celebra en nuestras mentes cada día. Son advertencias pero, al mismo tiempo, invitaciones a explorar este terreno con cuidado y consideración, aunque abiertamente y con franqueza, porque ese es el punto más importante: *Crash* es una novela franca, y David [Cronenberg] ha hecho una película aún más franca.

*[To some extent, they both are cautionary tales. They warn against the kind of nightmare marriage between sex and technology that's being celebrated within our minds every day of the year. They are warnings but, in the same time, invitations to explore this terrain cautiously, thoughtfully, but openly and frankly, because that's the most important thing of all. Crash, above all, is a frank novel, and David has produced this even more frank film<sup>28</sup>.]*

La postura del autor ha de ser, en este sentido, ambigua por naturaleza. Por un lado debe reconocer las posibilidades beneficiosas que el desarrollo técnico puede acarrear. Por el otro, ha de advertir del carácter perjudicial de la sociedad de consumo del capitalismo tardío, cuyos individuos somos modelados por ficciones de toda índole y que nos relacionamos de forma cada vez más abstracta. *Crash* es una novela de ciencia ficción porque es ficción e investiga sobre la interdependencia entre ciencia –los coches y la producción de imágenes– y humanidad, pero no está ambientada en el futuro. Quizá, como Ballard ha reconocido alguna vez, su paisaje nos preceda en dos minutos.

Su sexualidad desbordada y feroz cohesiona al grupo en torno a Vaughan porque se origina en su experiencia personal, porque les es propia. Es neurótica y psicopática, sí, pero es la suya. Como T, como Mercury de Sade o como los libertinos del Marqués, tratan de escapar del solipsismo mediante la violencia. Puede que no sea la vía a seguir, pero es una señal de que existen caminos no trazados. Su extremismo recuerda a la voz del cínico dando el tono más alto. Su rareza –su *queerness*– responde a la necesidad de dotar de sentido a

---

<sup>28</sup> El vídeo puede verse aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=XM9JK3MYBUk> [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

un entorno alienante. Todos hemos sentido esa necesidad en algún momento en esta cultura de las apariencias en la que vivimos inmersos, y que no ha hecho más que incrementar su poder desde la redacción de la novela hasta ahora. Ballard lo advertía ya en el prólogo de la edición francesa de 1974. En un escenario así, en el que la publicidad y la política, incluso los géneros y las relaciones de clase no son más que grandes ficciones, la tarea del escritor y, por extensión de todo artista, es crear algo nuevo. Son necesarias poéticas que inventen otra realidad.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas, un asunto ha estado flotando sin llegar a hacerse presente del todo. Se trata de la pornografía. Cuando en 1967 Susan Sontag publica *La imaginación pornográfica*, uno de los primeros estudios serios sobre la materia, los primeros autores que analiza son Sade y Bataille. Identifica los ataques que se hacen al género con una asimilación, por parte de los críticos angloamericanos, de la narrativa con las formas de la novela realista del siglo XIX, y cita como ejemplos de Literatura –así, en mayúsculas– que rompe con esos esquemas el *Ulises* de Joyce, o los trabajos de Nabokov y Burroughs. Sin embargo, creo que se equivoca, al menos en parte. Por un lado, porque la figura del experto cultural se tiene por un espíritu elevado, que no debe sucumbir a la excitación que puede encontrar en los textos pornográficos. Como esa respuesta primaria tiende a producirse, la crítica desprecia el material que la provoca porque lo reduce solo a dicha capacidad. Por otro lado, la exclusión de la pornografía del ámbito de las artes, o incluso de la cultura en general, no tiene tanto que ver con sus aspectos formales o sus modos de representación como con su contenido explícito. Ella misma lo ha reconocido antes: el porno no es serio. Como tampoco son serios el terror o la ciencia ficción.

En los años sesenta, existe una distancia insalvable entre los géneros menores y mayores. Es más, las obras «de género» en la mayoría de casos se tienen por carentes de valor estético por parte del público general y la crítica. Se trata de materiales específicos orientados hacia un público particular que no disfruta, por falta de refinamiento o de capacidad, de otros ámbitos. Dicho de otro modo, el gusto por los géneros imposibilita el gusto por la literatura de verdad. Por suerte, estos prejuicios están desapareciendo con el tiempo. A pesar de que sigue habiendo expertos que desprecian la literatura, el arte o el cine de género, cada vez son menos. Con la pornografía ocurre lo mismo, aunque tiene sus particularidades propias, y su relación con el erotismo o las representaciones gráficas de actos sexuales la hace

problemática por naturaleza. Solo diré que, si la excitación sexual es el objetivo principal de la pornografía, se hace difícil considerar los textos que han aparecido hasta ahora como pornográficos, por muy explícitos que pudieran ser.

Aun así, Ballard describe *Crash* como la primera novela pornográfica basada en la tecnología. El trabajo de Bob Flanagan también se considera pornográfico al mostrar su sexualidad a través de su obra. Sin llegar a calificarlos de pornográficos, los textos de Blake, de la baronesa von Freytag-Loringhoven, de Anne Lister, de Oscar Wilde, de Baudelaire... han sufrido cortes y censuras, silenciamientos o, como mínimo, amenazas por obscenidad: *Las flores del mal* son expurgadas; *El retrato de Dorian Gray* se convierte en una prueba fundamental de la perversión de Wilde en su proceso por sodomía; la Baronesa deja de ver publicados sus poemas a causa del juicio al *Ulises* de Joyce; los diarios de Anne Lister permanecen ocultos durante más de un siglo por sus descripciones gráficas de sexo entre mujeres; Blake se considera demasiado explícito para la mentalidad victoriana, así que se acomodan sus poemas al gusto de la época; las novelas de Sade aparecen bajo seudónimo, se prohíben y persiguen en su tiempo y hasta mucho después, mientras él pasa más de treinta años encarcelado; la primera edición estadounidense de *La exhibición de atrocidades* se destruye a instancias del propio Nelson Doubleday hijo, presidente de la editorial Doubleday, por temor a que el contenido sexual y las referencias a famosos vivos pudiera acarrearle algún problema legal; como nos recuerda Svendsen, cuando la editorial Jonathan Cape envía los primeros ejemplares de *Crash* a sus evaluadores internos, uno de ellos responde: «Este autor escapa a toda ayuda psiquiátrica posible. ¡No lo publiquen!» (2006: 101), en lo que termina por convertirse en uno de los reclamos principales de la novela y una de las anécdotas sobre Ballard más repetidas; Supervert se ha evitado estos problemas al tomar una decisión al mismo tiempo liberadora y arriesgada, como es autoeditarse; Bob Flanagan es uno de los artistas a los que la estadounidense Christian Action Network (Liga de acción cristiana) incluye en su lista de artistas degenerados como incitador de la homosexualidad, la drogadicción, la pedofilia o la blasfemia...

Todo esto se debe al movimiento doble que arranca con la Modernidad. Por un lado, pretende saberlo todo, mostrarlo todo, como veíamos en el caso de Vaucanson y su autómeta digestivo, mientras por el otro mantiene que hay cosas que no deben hacerse públicas. Lo que se desprende de esta ambivalencia es un paternalismo profundo que afecta a todas las esferas de la vida humana, pero en especial a la del sexo. La pornografía nace en Pompeya, pero no en la romana, sino en la victoriana. El descubrimiento de sus frescos, sus estatuas o sus vasijas a finales del siglo XIX provoca un cortocircuito en las mentes de los buenos señores ingleses, que deciden esconder las piezas más explícitas. Lo hacen por el bien de las mujeres, los niños y los débiles mentales, que podrían ver a Pan follando con una cabra y sentir cómo les invade la perversidad. Claro que la corrupción no afecta a todo el mundo por igual. Por eso no destruyen esas piezas obscenas, ni las encierran en un rincón del sótano, sino que las reúnen y las disponen en una sala de acceso restringido. Son públicas y están prohibidas al mismo tiempo. Los hombres cultivados pueden verlas todas juntas sin peligro de excitarse ni de sucumbir a los impulsos más primitivos. Sacian su pura y sana curiosidad intelectual.

Con los libros pornográficos, obscenos o peligrosos ocurre lo mismo. Una élite sociocultural puede disponer de ellos, pero no el resto de la población, para quienes se piensa que son veneno para el alma. La pornografía pompeyana no está en los objetos, muchos de los cuales son rituales o religiosos, sino en la mirada de los arqueólogos. El desprecio hacia el cuerpo que mantiene el cristianismo, unido a la radicalización del dispositivo de sexualidad, causa que unos objetos inocentes de una cultura pagana se observen como un anuncio del apocalipsis. Lo mismo ocurre con los pueblos indígenas o primitivos, a quienes se entrega ropa y la Biblia para que tapen sus vergüenzas exteriores e interiores. Creo que esa es una de las palabras clave de este proceso: vergüenza. De rebasar los límites, de hacer algo que no toca y, sobre todo, de que se nos vea hacer algo que no toca. Porque el sexo es algo íntimo, y como tal, ha de practicarse cuando y donde nadie lo vea. Tiene que permanecer fuera de la escena, es obsceno – *off-sceno*, que diría Linda Williams– por naturaleza.

Esa es la razón por la que pornografía y ley entablan una lucha perpetua. En 1873, por ejemplo, se endurecen las leyes en Estados Uni-

dos y se prohíbe el comercio con literatura obscena y artículos de uso inmoral, a causa de la proliferación de fotografías eróticas o pornográficas entre los soldados del frente. Las fechas varían, pero en todos los países occidentales se mantienen legislaciones similares. Las primeras víctimas son los libros, seguidos de grabados, fotografías y películas. Hablar ahora de porno es hablar de cine. El abaratamiento de los medios de producción y distribución de imágenes posibilita la eclosión de una industria que mueve miles de millones de dólares al año. En la década de 1970, el porno es cine rodado en película de treinta y cinco milímetros, con equipo profesional y que se proyecta en salas comerciales, lo que da lugar a éxitos como el de *Garganta profunda* en 1972. El vídeo en la década siguiente e Internet después, cambian el modo de ver y consumir porno devolviéndolo a la intimidad del hogar. Esta domesticación ha tenido dos consecuencias fundamentales. La primera es el auge del porno amateur. Gracias a que las cámaras y los equipos de montaje son más baratos, los costes de producción bajan, con lo que cualquiera puede hacer porno y se ocasiona una desprofesionalización del género. La segunda es que, por los mismos motivos, si cualquiera puede hacer porno, la distinción entre actores y espectadores se disuelve.

Este es el primer paso de lo que Scott y Sarracino llaman «pornificación» (*porning*) de la sociedad. Defienden que la cultura general se ve cada día más influenciada por el porno, y que la separación entre ellas desaparece. Esto implica una normalización de parte del trabajo sexual que permite a actrices como Jenna Jameson convertirse en empresarias ejemplares, pero, por el otro lado, supone una mayor sexualización de la sociedad. Esto es evidente cuando se ven vídeos musicales de artistas de casi cualquier tipo, desde raperos como Snoop Dogg –que dirigió una agencia de acompañantes durante un tiempo y ha producido películas porno– a cantantes de pop como Madonna, Katy Perry, Lady Gaga o Miley Cyrus. Durante medio siglo se ha hablado de la cosificación de los cuerpos femeninos en la cultura occidental, pero en las dos o tres últimas décadas esa cosificación proviene del cine porno. La popularización del tanga –asociado con el afeitado genital–, por ejemplo, tiene su origen en los motivos del cine porno y en los clubes de *striptease*. También la nueva cultura del *hookup* (encuentro, ligoteo), que no es más que la traducción



heterosexual del *cruising* (caza) homosexual, y que consiste en frecuentar lugares determinados para mantener relaciones sexuales anónimas, recuerda a las tramas pornográficas. Las aplicaciones móviles de citas con geolocalización, como Tinder o Grindr, hacen este tipo de contacto mucho más sencillo.

Ahora bien, el problema de esta influencia no reside en la falta de culpa a la hora de mantener relaciones sexuales con alguien por el simple hecho de que apetezca, sin necesidad de recurrir a enlaces legales o afectivos para justificar estas actividades. Si existe un problema en esta sexualización de la sociedad es que repite unos patrones de género perniciosos, en especial para las mujeres, que ven sus cuerpos sometidos a unos cánones estéticos imposibles, lo que genera un proceso de frustración interminable. Dietas, productos de belleza, gimnasios y demás, tienen su éxito gracias a la exigencia de ser siempre joven y guapa. El gran peligro que supone la pornificación de la sociedad es la perpetuación de la violencia física o simbólica sobre los cuerpos. No hay que confundir este argumento con el que propone gente como Susan Brownmiller, Andrea Dworkin, Catherine McKinnon, Sheila Jeffreys o Robin Morgan, quien por primera vez emplea el argumento canónico del feminismo prohibicionista de que la pornografía es la teoría y la violación es la práctica. Para estas feministas, el porno es un acto de dominación contra las mujeres, y consiguen desplazar la reflexión del plano de la decencia y la obscenidad al de los derechos civiles. La asociación estratégica que une a Dworkin y McKinnon con la ultraderecha cristiana de Ronald Reagan en su cruzada contra la pornografía debería servir como indicativo de su estrechez a la hora de entender las relaciones sexuales saludables. Para ellas, el porno es dominación porque entienden que toda relación sexual entre un hombre y una mujer es una relación de poder en la que el primero somete la voluntad de la segunda. Se les escapa el hecho de que toda relación humana es de poder, incluso las igualitarias.

La ferocidad con la que acusan a todos los hombres de ser violadores –si no de hecho, al menos de pensamiento– infantiliza a los dos sexos por igual. A los hombres, porque los convierte en unas criaturas primarias incapaces de contener sus impulsos básicos; a las mujeres porque no solo no resisten ante esa violencia, sino que además son

cómplices voluntarias de su propia dominación. Jeffreys, por ejemplo, se niega a creer que alguien, sobre todo una mujer, en su sano juicio se plantee siquiera el hecho de participar en una película porno, o formar parte de una relación BDSM. Esto apunta a dos problemas fundamentales. El primero es asumir que toda pornografía representa los mismos deseos y las mismas prácticas, que siempre colocan al hombre por encima de la mujer.

Es cierto que gran parte de la industria mantiene esquemas similares, pero en la misma medida en que lo hace el resto de material cultural. También es cierto que la democratización de los medios de producción audiovisual lleva a muchos cuerpos y muchos deseos que no se ven representados en las corrientes principales a crear sus propios materiales. De igual manera, la misma industria encuentra en esas prácticas minoritarias nichos de mercado a explotar, con lo que el abanico comercial es cada día más amplio. Si pensamos que toda la pornografía representa a un forzudo violando a una joven «modelo California» –rubia, con la piel tostada y pecho de silicona– estamos dejando de lado buena parte del género, que ahora incluye cuerpos de todo tipo y de todas las edades; y lo mismo ocurre con lo que hacen en pantalla.

El segundo es dar por sentado que nadie puede obtener placer de ser dominado, o incluso que no puede compensar la cantidad de dinero que aporta una actividad como el porno. La mayoría de chicas que entran en la industria del entretenimiento para adultos –ese es el eufemismo que emplea la cultura del porno para hablar de sí misma y dar una imagen un poco más respetable– lo hace por dinero. Como en cualquier otro trabajo. Muchos de nosotros hemos tenido trabajos en los que se nos explotaba o humillaba, y hemos buscado argumentos con los que justificar nuestra decisión de no abandonar. La principal, siempre, es el dinero. En el porno no es de otra manera. Con la diferencia de que se paga bien y la actriz siempre puede elegir en qué escenas participa y en cuáles no. El porno es machista en la misma medida que el resto de la sociedad, con la salvedad de que es la única, o una de las pocas, profesiones en las que las mujeres cobran más que los hombres. Incluso en el plano simbólico o ideológico, gente como Candida Royalle, Annie Sprinkle o Nina Hartley lleva desde los años ochenta haciendo porno desde perspectivas feministas, y en sus

películas se pone el énfasis en la mutualidad sexual y en las relaciones no coercitivas. Las productoras de porno lesbiano o transexual representan también prácticas anormales, en el sentido de no normativas. El trabajo de Belladonna, por ejemplo, supone la introducción de esas prácticas y sus propios deseos perversos en el porno comercial.

Con el porno ocurre como con cualquier otra práctica cultural: en ocasiones se mantiene el *statu quo*, mientras en otras se subvierte. Incluso cuando se habla de porno para mujeres se está haciendo toda una serie de asunciones que no siempre resultan tan rompedoras como se pretende. En primer lugar, porque hablar de algo como «para mujeres» supone una vuelta al dualismo que ya se tiene por obsoleto casi incluso en el sector más tradicional de la industria, que aboga por gustos específicos. Ese «para mujeres» implica que todas las mujeres tienen los mismos deseos y responden a las mismas fantasías, cuando resulta obvio que no es así. En segundo lugar, porque incide en el cuidado estético de la filmación, en las representaciones afectivas entre los actores; porque hace hincapié en la simetría emocional, en la suavidad, en la intimidad, en el interés de alcanzar el clímax al unísono y demás prejuicios que recuperan, se supone que de forma positiva, la idea de que las mujeres son más sensibles que los hombres. De este modo, se separan de nuevo los géneros de forma esencial, porque sus cuerpos desean y se excitan con estímulos diferentes; los hombres con un sexo agresivo y las mujeres con un sexo amable. Por eso puede haber un porno feminista, pero no uno para mujeres.

Todo este rodeo debería servir para hacer presente gran parte de los temas tratados hasta ahora. Cuando pensemos en el progreso y el aumento en la permisividad sexual deberíamos plantearnos un par de detalles. El primero es que Poe se casa en 1835 o 1836 con su prima Virginia, una niña de trece años, y no hay ningún problema ético ni legal. El segundo es si creemos que hoy sería posible la publicación de una novela como *Lolita*, de Vladimir Nabokov, si no fuera un clásico de la literatura universal, a causa de la mayor inquietud que suscitan las relaciones entre niños y adultos, y las casi omnipresentes sospechas de pederastia. La edad de consentimiento sexual en Estados Unidos está entre los dieciséis y los dieciocho años. En Espa-

ña, por ejemplo, hasta 2015 no ha subido desde los trece hasta los dieciséis. Las relaciones entre *erastés* y *erómenos* también nos recuerdan las variaciones entre edades y roles sexuales que resultan admisibles dentro de una cultura determinada y que serían inadmisibles en muchas otras. La paranoia en Estados Unidos ha llevado incluso a imputar cargos federales por posesión de pornografía infantil a un joven de diecisiete años por tener fotos de un menor desnudo en su móvil. La ironía, por llamarlo de algún modo, es que ese menor es él mismo<sup>29</sup>.

Las influencias mutuas entre el porno y la cultura general indican que, lejos de estar superado, el dispositivo de sexualidad está hoy más presente que nunca. Con la sexualización infantil y adolescente ocurre lo mismo, que va desde la comercialización de muñecas con características sexuales desarrolladas –ya no me refiero a Barbie, sino a las Bratz; al fin y al cabo, la primera ofrece un modelo adulto, mientras que las segundas encarnan al mismo tiempo características infantiles y sexuales– hasta la utilización de maquillaje o tacones, pasando por el programa de telerrealidad *Toddlers & Tiaras* (Bebés y tiaras), emitido en Estados Unidos entre 2008 y 2013 y que recoge la vida de algunas participantes de concursos de belleza infantiles. En este programa, niñas de unos seis años aparecen vestidas y maquilladas como adultas, y se les pide que actúen como tales. Son sus madres las que las inscriben y quienes les enseñan qué hacer para parecer mujeres de verdad, quienes les preparan la dieta –no para que estén sanas, sino delgadas– y las corrigen cuando se salen de su papel. De este modo, son las madres quienes imponen todo el peso de un género normativo en niñas pequeñas, quienes les enseñan a utilizar un atractivo sexual que por edad no les corresponde. Después de esto no podemos sorprendernos de que aparezcan trastornos alimenticios, problemas de autoestima y demás, sin contar el contenido racista y clasista del programa, ni el hecho de que se trata de simple y llana explotación infantil, ya que los padres hacen trabajar a sus hijas para lograr beneficios económicos.

---

<sup>29</sup> La noticia puede leerse aquí:  
<http://www.20minutos.es/noticia/2561311/0/menor-juzgado/pornografia-infantil/fotos-suyas/> [Consulta: 22 de septiembre de 2015]

Programas como este no hacen sino sacar a la luz las lógicas perversas que sostienen la cultura occidental contemporánea. Son como *Crash*, pero sin su función crítica. Desde la implantación del modelo horizontal isométrico de los dos sexos, las sociedades burguesas han impuesto una división en la población humana en dos clases opuestas y complementarias, a las que les corresponden espacios y lugares distintos. Pero esta división física no se debe tanto a unos rasgos anatómicos evidentes como a un conjunto de atributos difusos que afectan a la sensibilidad, que tiene un origen biológico, se desarrolla a partir de las fibras o los órganos y hace al sujeto más o menos susceptible a los estímulos externos. Dicho de otro modo, una mujer no lo es por tener pechos y vagina, sino porque es más sensible, más amable y más sentimental que un hombre. Cada cuerpo se siente atraído por su opuesto y que desarrolle unos genitales determinados depende de su sensibilidad. Si debe quedarse en casa es porque la calle es peligrosa para ella, porque puede influirle mal y corromperla. Debe ocuparse de su marido, de sus hijos y de nada más. Ella es el pilar básico sobre el que se alza la familia y, por tanto, la sociedad. Lo que se le escapa a la antropología moral es que este intento de ordenación social, que de verdad considera isométrico y horizontal, es en realidad vertical: al negar el acceso de las mujeres al espacio público y a la vida laboral y política las convierte en criaturas de segunda.

A partir de esta segregación de esferas se establece la primera fase de subjetivación, de la que dependerán todas las demás. Llama la atención a este respecto el caso de las quimeras o hermafroditas, a quienes en el siglo XVIII se hace elegir un sexo y vivir de acuerdo con él. La exigencia para poder participar del plano público, de la vida en común, es hacerse legible como hombre o como mujer, aun cuando su cuerpo pueda presentar características ambiguas. Debe mostrar los rasgos que consideraríamos secundarios de su sexo –es decir, su género– si no quiere ser condenado. Debe vestir, actuar y mostrarse como un hombre o como una mujer, casarse con un cuerpo del sexo contrario y entonces no tendrá problemas judiciales.

Así es como se socializan los cuerpos, definidos desde un primer momento como masculinos o femeninos y adoctrinados con una serie de conductas asociadas a su sexo que se naturalizan con cada nueva repetición. La división sexual apunta al mismo tiempo hacia

fuera y hacia dentro del sujeto. Hacia fuera, lo hace legible en tanto que representa o encarna los valores que se le suponen a un cuerpo identificado como de uno u otro sexo; hacia dentro, lo hace identificarse con un modelo determinado, que lo lleva a corregirse y ajustarse en la medida de lo posible a ese ideal platónico y, por tanto, inalcanzable. Para ello se recurre a las prácticas confesionales del dispositivo de sexualidad, que incita a reflexionar y decir la verdad del sexo, porque en ella se encierra la verdad indentitaria. Se insta a crear un discurso continuo y coherente en el que la conciencia se articula a sí misma a partir de su género y de su deseo. De este modo, al tomar de la biología los principios de la reproducción, la medicina establece una jerarquía sexual en la que diferencia la heterosexualidad normativa de las perversiones no reproductivas, como pueden ser la masturbación, la homosexualidad o cualquier otra «parafilia», que se asocian con la locura, la enfermedad y la muerte. Los prejuicios cristianos contra la carne se traducen a la nueva nomenclatura clínica y así se justifica la discriminación de prácticas o deseos anormales, que se analizan, categorizan y aíslan con el fin de caracterizar la sexualidad saludable por oposición a ellos.

Decirlo todo y mostrarlo todo para saberlo todo. Si este es el principio que la Ilustración plantea como motor de la sociedad moderna, es porque reconoce la limitación de nuestros medios a la hora de conocer lo que nos rodea. Sabemos que nuestros sentidos no son siempre fiables y que nuestras percepciones pueden ser erróneas. Pero, además, quienes nos rodean pueden mentir, ocultar o tergiversar la realidad, igual que podemos hacerlo tú y yo. De ahí la importancia esencial de la confesión guiada, de la interpretación del análisis; pero también el ansia por verlo todo, que va desde los autómatas de Vaucanson a la obsesión del cine pornográfico por la eyaculación –y su creciente interés por la eyaculación femenina, que hace por fin visible el mayor secreto de todos: el placer femenino– pasando por las fotografías del movimiento de Muybridge o las de las crisis histéricas en La Salpêtrière. La visión del cuerpo como maquinaria lleva a aislar sus fenómenos, a dividirlos en partes con la esperanza de que aquello que está oculto salga a la luz. La duda empuja a querer saber.

Así se instauran los dos puntos de origen que fundan el exhibicionismo contemporáneo. El primero es el principio berkeleyano «esse

*est percipi*», ser es ser percibido. Lo que ocurre en el interior del cuerpo o de la conciencia, lo que permanece oculto a la vista, lo secreto, podría pasar por no existente. Los humanos somos criaturas comunicativas y necesitamos que se sepa de nuestra existencia. Se complementa la necesidad de conocer con la de ser reconocido, pero también se producen tensiones entre ambas. El segundo es la vanidad, provocada por la idea romántica del yo como entidad genial, única y creativa, de la que deriva esa imagen repetida hasta la náusea del copo de nieve, según la cual todos somos parecidos, pero también especiales. Una noción tan simple como esa justifica por sí sola la creencia de que todo lo que hacemos merece ser compartido. Merecemos que se sepa quiénes somos, y somos, sobre todo, nuestro sexo.

Pero lo que funciona para los sujetos normales también lo hace para los anormales. Las herramientas con las que se mantiene la Ley son las mismas que permiten atacarla. Así es como Sade retoma las doctrinas médicas de su tiempo y las subvierte para crear un orden nuevo y distinto del propuesto por la Antropología moral. En lugar de distinguir entre hombres y mujeres, divide la humanidad entre libertinos y víctimas empleando los mismos principios materialistas del determinismo biológico. La diferencia entre la sensibilidad de las víctimas y la de los libertinos sitúa a las primeras entre las masas anónimas sin voz, mientras que los segundos reivindican la singularidad con la que les ha dotado la naturaleza. Sus deseos y pasiones no pueden censurarse si son naturales. Sade adopta el discurso ilustrado para sus mismos propósitos: criticar el poder y eliminar los prejuicios. Sin embargo, sus resultados son opuestos a los esperados. En lugar de ofrecer una moral igualitaria, la suya es una moral de señores cuya pasión conduce al Mal absoluto.

La importancia del pensamiento sadiano radica en su defensa del instinto sexual como principio identitario. Esta idea de que existe un fondo primitivo, animal o transgresor oculto bajo las capas culturales será esencial para la Modernidad, que tratará de controlarla, por un lado, e incentivarla por el otro. Blake comparte con Sade esa visión positiva de lo que él llama Energía creadora y que da lugar tanto a la perpetuación de la especie como a las nuevas obras artísticas. A pesar de su concepción del universo como un complejo de conflictos

perpetuos, su perspectiva es mucho más benévola que la de Sade y le sirve de base para una ética libertaria del exceso.

La sensibilidad romántica está, en ese sentido, más próxima a Sade que a Blake, ya que al girar la mirada hacia el propio individuo pierde la certeza en la existencia del mundo y de las otras mentes. Por esa razón se caracteriza el sexo como problemático. La belleza y el amor no son más que signos de la fatalidad por venir. De este modo, el deseo se convierte al mismo tiempo en el lugar de la conciencia y de la tragedia. Si el Romanticismo es antiburgués es porque saca a la luz ese secreto, pero no porque sus bases ideológicas sean distintas. Ese poso precivilizatorio y prehumano –por tanto perverso– será el que otorgue al sexo su carácter fascinante y temible, el que dé lugar a las estrategias de ordenación del dispositivo de sexualidad que dividirán los sujetos entre normales y anormales y el que, a través de la psiquiatría, recupere las técnicas de la inquietud de sí clásica filtradas por la confesión cristiana. Mientras la sociedad determina las fronteras de la Ley, los artistas ofrecen las posibilidades para atravesarlas.

Sexualidades extremas como la sinforofilia –la excitación sexual provocada por catástrofes– de *Crash* o la exofilia de Mercury de Sade fuerzan desde la ficción los límites de lo admisible, dando vía libre a la imaginación y a formas nuevas de entender los cuerpos, la intimidad, el deseo y su satisfacción. Bob Flanagan pone en suspenso todas las presunciones sobre el dolor y la enfermedad, sobre la medicina y las relaciones de poder. Por su parte, la baronesa Elsa von Freytag-Lorinoven, Claude Cahun o Anne Lister difuminan las barreras del género a través de la *performance*, la fotografía, la literatura o la vida, creando identidades radicales difíciles de clasificar. Oscar Wilde, los dandis, los poetas románticos y simbolistas, Blake, Sade, Bataille; todos ellos cuestionan las tensiones entre la Ley y la transgresión.

El sexo es el gran problema de la Modernidad, desde el siglo XVIII hasta hoy. Cada uno de estos creadores pone en evidencia la ficción sobre la que se sustenta la civilización occidental, que no es otra que la división entre mujeres y hombres. Desde la cultura *queer* –que entiendo de forma amplia, incluídas todas las sexualidades y géneros subversivos que ponen en duda las identidades fijas y el binarismo



sexual-, representada por el paseo desnudo de Lazlo Pearlman por las calles de Barcelona, puede trazarse una línea que llevaría hasta Diógenes masturbándose en el ágora de Atenas. Un gesto al mismo tiempo artístico y filosófico, burlón y serio, en el que un simple cuerpo ridiculiza la moral y la normalidad, muestra nuestros prejuicios y nos hace replantearnos nuestras creencias. Cuando lo normal es repetir unos patrones que someten, aíslan, corrigen y discriminan determinados cuerpos y deseos porque no se ajustan a un modelo naturalizado que no es más apropiado, ni más justo, ni mejor que las alternativas posibles, entonces transgredirlos, ser anormal, es una necesidad. Toda conciencia crítica está empeñada en observar su entorno, cuestionar sus presupuestos y ofrecer una nueva poética a cambio. En otras palabras, su tarea es falsificar la moneda en curso.



## Bibliografía

(1964): *La santa Biblia*. Madrid, Bilbao, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, México, Santiago y Córdoba, Ediciones paulinas.

(1977): *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid, La Piqueta.

(2004): «David Reimer. The Boy Who Lived as a Girl», *CBC News Online* [En línea]. 10 de mayo de 2004. <<http://www.cbc.ca/news/background/reimer/>> [Consulta: 3 agosto 2011].

(2007): «Anatomy of the Dandy», *Dandyism.net* [En línea]. 15 de abril de 2007. <<http://www.dandyism.net/428/>> [Consulta: 13 julio de 2015].

(2008): «Cuando abusamos del abuso machista... lo que son y lo que queremos que sean las relaciones entre hombres y mujeres», *Ekintza Zuzena*, núm. 35, pp. 90-96.

ACKERMAN, Diane (1991): *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona, Anagrama.

ACKROID, Peter (1995): *Blake*. Nueva York, Ballantine Books.

ACOSTA, Eduardo (1997): *Filósofos cínicos y cirenaicos. Antología comentada*. Barcelona, Círculo de Lectores.

AGUILA, Ursula del (2009): «Le porno lesbien, une affaire de femmes», *Têtu* [En línea]. 24 de diciembre de 2009. <<http://www.tetu.com/actualites/culture/le-porno-lesbien-une-affaire-de-femmes-14073>> [Consulta: 5 de junio de 2013].

ALEXANDER, Jonathan (1999): «Introduction to the special issue: queer values, beyond identity». *Journal of Gay, Lesbian, and Bisexual Identity*, vol. 4, núm. 4, pp. 287-292.

ALIAGA, Juan Vicente (2001): *Claude Cahun: Institut Valencià d'Art Modern, [Valencia], 8-XI-2001 - 20-I-2002*. Valencia, IVAM.

- ALLEWYN, Richard (1982): *Problemas y figuras*. Barcelona, Alfa.
- AMORÓS, Miquel (2007): “Desde abajo y desde afuera”. *Projectiles*. Madrid, Brulot.
- ARENDT, Hannah (1974): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus.
- ARISTÓFANES (2008): *Las nubes*. En *Las nubes. Lisístrata. Dinero*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 35-114.
- ARISTÓTELES (1994a): *Metafísica*. Madrid, Gredos.
- (1994b): *Reproducción de los animales*. Madrid, Gredos.
- (1994c): *Retórica*. Madrid, Gredos.
- (1999): *Poética*. Madrid, Gredos.
- AUSTIN, John L. (1999): «Emisiones realizativas». En VALDÉS, Luís M. (Compilador). *La búsqueda del significado*. Madrid, Tecnos, pp. 419-434.
- AZÚA, Félix de (1991): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona-Iruña, Pamiela.
- BALLARD, James G. (2001): *Crash*. Nueva York, Picador.
- (2003): *Rascacielos*. Madrid, Minotauro.
- (2006): *The Atrocity Exhibition*. Londres, Harper Perennial.
- (2009): *El imperio del sol*. Barcelona, Random House Mondadori.
- BAKUNIN, Mijail (1990): *Escritos de filosofía política, 1*. Madrid, Alianza Editorial.
- BARBEY D’AUREVILLY, Jules (1897): *Of Dandyism and George Brummell*. Londres, J. M. Dent & Company [En línea]. <<https://archive.org/details/ofdandyismofgeor00barb>> [Consulta 24 agosto de 2015]
- BARTHES, Roland (2000): *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- (2010): *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid, Cátedra.
- BARBA, Andrés y MONTES, Javier (2007): *La ceremonia del porno*. Barcelona, Anagrama.

- BATAILLE, Georges (1979): *El ojo pineal*, precedido de *El ano solar y Sacrificios*. Valencia, Pre-Textos.
- (1987): *La parte maldita*, precedida de *La noción de gasto*. Barcelona, Icaria.
  - (2002): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
  - (2004): *El azul del cielo*. Barcelona, Tusquets.
  - (2010a): *Historia del ojo*. Barcelona, Tusquets.
  - (2010b): *La literatura y el mal*. Barcelona, Nortésur.
- BAUDELAIRE, Charles (1986): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1989): *La fanfarlo*. Barcelona, Montesinos.
  - (1995): *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.
  - (1999a): *El esplín de París*. Madrid, Alianza Editorial.
  - (1999b): *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Madrid, Valdemar.
  - (2013): *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra.
- BAUDRILLARD, Jean (1986): *Olvidar a Foucault*. Valencia, Pre-Textos.
- (2001a): *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama.
  - (2001b): *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Anagrama.
  - (2010): *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, The Michigan University Press.
- BAXTER, Jeannette (ed.) (2014): *J. G. Ballard*. Londres, Continuum.
- BEAUVOIR, Simone de (2000): *¿Hay que quemar a Sade?* Madrid, Visor.
- (2002): *El segundo sexo* (2 vols.). Madrid, Cátedra.
- BERARDI, Franco (2003): *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid, Traficantes de Sueños.

- BIRKEN, Lawrence (1992): «Madame Bovary and the Dissolution of Bourgeois Sexuality.» *Journal of the History of Sexuality*, vol. 2, núm, 4, pp.609-620.
- BLOOM, Harold (1974): *Los poetas visionarios del romanticismo inglés. Blake, Byron, Shelley, Keats*. Barcelona, Barral.
- BODEI, Remo (1999): *La forma de lo bello*. Madrid, Visor.
- BOSWELL, John (1980): *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Londres y Chicago. The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- BOWER, Gavin J. (2013): *Claude Cahun: The Soldier with no Name*. Winchester y Washington, Zero Books.
- BRADSTOCK, Andrew (2011): *Radical Religion in Cromwell's England. A Concise History from the English Civil War to the End of the Commonwealth*. Londres y Nueva York, I. B. Tauris.
- BRANHAM, R. Bracht Marie-Odile (eds.) *Los cínicos*. Barcelona, Seix Barral.
- BREGER, Claudia (2005): «Femenine Masculinities: Scientific and Literary Representations of "Female Inversion" at the Turn of the Twentieth Century.» *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, nº 1-2, pp. 76-106.
- BRONOWSKI, Jacob (1972): *William Blake and the Age of Revolution*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- BURCKHARDT, Jacob (1996): *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Edaf.
- BÜRGER, August G. y GOETHE, Johann W. von (2015): *Los muertos cabalgan deprisa: Lenora y La novia de Corinto*. Madrid, Oficina de arte y ediciones.
- BUTLER, Judith (2000): «Imitación e insubordinación de género.» *Revista de Occidente*, núm. 235, pp. 85-109.

- (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, D. F., Paidós.
  - (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires, Paidós.
  - (2006): *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.
- CAPANNA, Pablo (2009): *J.G. Ballard. El tiempo desolado*. Madrid, Alamut.
- CARTER, Angela (1981): *La mujer sadiana*. Barcelona, Edhasa.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1994): *El cortesano*. Madrid, Cátedra.
- CASTILLA, Carlos (1975): *Introducción al masoquismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- CAVELL, Stanley (1985): «Must We Mean What We Say?». En *Must We Mean What We Say?* Nueva York, Cambridge University Press.
- (2002a): *En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y romanticismo*. Madrid, Cátedra.
  - (2002b): *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*. Madrid, Antonio Machado Libros.
  - (2003): *Reivindicaciones de la razón. Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*. Madrid, Síntesis.
- CEBALLOS, Alfonso (2013): «¡Yo quiero ser un macho *man!* La “representación” *camp* de la masculinidad en la identidad *gay-leather*», *Hartza* [En línea]. <<http://www.hartza.com/machoman.htm>> [Consulta: 23 mayo de 2013].
- CHAMBERS, Samuel (2007): «‘Sex’ and the Problem of the Body: Reconstructing Judith Butler's Theory of Sex / Gender». *Body & Society*, vol. 13, núm. 4, pp. 47-75.
- CHESTERTON, Gilbert K. (2007): *William Blake*. Valenciana de la Concepción, Espuela de plata.
- CHURCH Gibson, Pamela y GIBSON, Roma (eds.) (1993): *Dirty Looks. Women, Pornography, Power*. Londres, British film institute.

- CIXOUS, Hélène (2001): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- CLARK, Anna (1996): «Anne Lister's Construction of Lesbian Identity.» *Journal of the History of Sexuality*, vol. 7, nº 1, pp. 23-50.
- COHN, Norman (1997): *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial.
- COLAIZZI, Giulia (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2007): «Drag y camp: escritura del cuerpo y producción de sentido». En *La pasión del signifiante*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 123-165.
- CONRAD, Ryan (ed.) (2014): *Against Equality. Queer Revolution, not Mere Inclusion*. Oakland, Edimburgo y Baltimore, AK Press.
- CÓRDOBA, David (2003): «Identidad sexual y performatividad». *Athenea Digital*, núm. 4, pp. 87-96.
- CORNELL, Patricia (ed.) (2000): *Feminism and Pornography*. Nueva York, Oxford University press.
- CORSMEYER, Carolyn (2002): *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona, Paidós.
- COSTA, Jordi (dir.), PALÀ, Marina (coo.), PUIG, Rosa (asst.), GALBANY, Pepita (coo.), TORRENTS, David (diss.), GÓMEZ, Ester (cor.) (2008): *J. G. Ballard. Autòpsia del nou mil·leni*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Diputació de Barcelona.
- COTTOM, Daniel (2001): *Cannibals and Philosophers: Bodies of enlightenment*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- CRARY, Jonathan (1985): «J. G. Ballard and the Promiscuity of Forms». En FEHER, Michael y KWINTER, Sanford (eds.): *The Contemporary City*. Nueva York, Zone Books.
- CRONE, Patricia (1994): «The Tribe and the State». En HALL, John A. (ed.), *The state: critical concepts in sociology*. Londres, Routledge.



- DAHL, Ulrika (2005): «El baúl de los disfraces. Un manifiesto *feminista*». En ROMERO, Carmen, GARCÍA, Silvia y BARGUEIRAS, Carlos (eds.), *El eje del mal es heterosexual*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- DAMON, S. Foster (1988): *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*. Hanover y Londres, University Press of New England.
- DARING, C.B., ROGUE, R. Shannon, DERIC y VOLCANO, Abbey (eds.) (2012): *Queering Anarchism. Addressing and Undressing Power and Desire*. Oakland, Edimburgo y Baltimore, AK Press.
- DEBORD, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (2001): *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires, Amorrortu.
- (2009): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu
- DELEUZE, Gilles y FOUCAULT, Michel (2004): «Un diálogo sobre el poder». En FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Alianza Editorial.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2004): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós.
- (2008): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- DEMÓSTENES (2011): *Juicio contra una prostituta*. Madrid, Errata Naturae.
- DENT, Shirley y WHITTAKER, Jason (2002): *Radical Blake. Influence and Afterlife After 1827*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- DERRIDA, Jacques (1986): *De la gramatología*. México D. F., Siglo XXI.
- DESCARTES, René (1990): *El tratado del hombre*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1999): *Discurso del método. Investigaciones metafísicas*. Madrid, Espasa Calpe.
- DESMOND, William (2008): *Cynics*. Stocksfield, Acumen.
- DESPENTES, Virginie (2007): *Teoría King Kong*. Barcelona, Melusina.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007): *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Sâlpêtrière*. Madrid, Cátedra.
- DOVER, Kenneth (2008): *Homosexualidad griega*. Barcelona, ElCobre.
- DUDLEY, Donald (1937): *A History of Cynicism. From Diogenes to the 6th Century A.D.* Londres, Methuen & Co.
- DUGGAN, Lisa y HUNTER, Nan D. (2006): *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*. Nueva York y Londres, Routledge.
- DURÁN, Gloria G. (2010): *Dandysmo y contragénero*. Murcia, Cendeac.
- (2013): *Baronesa dandy reina dadá. La vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*. Madrid, Díaz & Pons
- EAKLOR, Vicki Lynn (2008): *Queer America: a GLBT History of the 20<sup>th</sup> Century*. Westport, Greenwood Press.
- ELIADE, Mircea (1997): «Espíritu, luz y simiente». En *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona, Paidós, pp. 129-168.
- ELIAS, Norbert (2002): *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*. Barcelona, Península.
- ERDMAN, David V. (ed.) (1988): *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York, Anchor Books.
- ESCUDERO, Maite (2009): «La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón». *Arte y políticas de identidad*, núm. 1, pp. 49-64.
- ESQUINES (2002): *Discursos. Testimonios y cartas*. Madrid, Gredos.
- ESTEVA, Juan (2007): «La farmacia del siglo XVIII. Una terapéutica barroca». *Offarm. Farmacia y sociedad*, vol. 26, núm. 4, pp. 118-122.
- ESQUILO, SÓFOCLES y EURÍPIDES (2012): *Obras completas*. Madrid, Alianza Editorial.
- FAUSTO-STERLING, Anne (2006): *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona, Melusina.
- FEDERICI, Silvia (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid, Traficantes de Sueños.

FLANDRIN, Jean-Louis (1989): «La distinción a través del gusto». En ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (eds.): *Historia de la vida cotidiana*, vol. III. Madrid, Taurus.

FLYNN, Thomas (1991): «Foucault as Parrhesiast: His Last Course at the Collège de France (1984)». En **BERNAUER James y RASMUSSEN, David**: *Final Foucault*, Cambridge, MIT Press.

FONTCUBERTA, Joan (1990): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.

– (2010): «Identidades fugitivas». En *La cámara de Pandora*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 89-102.

FOUCAULT, Michel (1983): «Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia» [En línea]. <<http://foucault.info/documents/parrhesia/foucault.discourseandtruth.pdf>> [Consulta: 26 agosto 2005].

– (1986): «Por qué hay que estudiar el poder: la cuestión del sujeto». En VV. AA., *Materiales de sociología crítica*. Madrid, La Piqueta.

– (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós.

– (2000): *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos.

– (2002): *La hermenéutica del sujeto*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

– (2004): *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires, Paidós.

– (2006a): *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI.

– (2006b): *Historia de la sexualidad, II. El uso de los placeres*. Madrid, Siglo XXI.

– (2006c): *Historia de la sexualidad, III. El cuidado de sí*. Madrid, Siglo XXI.

– (2007): *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FRAMPTON, Kenneth (2005): *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.

- FREUD, Sigmund (1974): «Lo siniestro». En *Obras completas*, vol. 7. Madrid, Biblioteca Nueva.
- FRIERSON, Patrick (2006): «Character and Evil in Kant's Moral Anthropology». *Journal of the History of Philosophy*, vol. 44, no. 4, pp. 623–634.
- FRONTÓN (1992): *Epistolario*. Madrid, Gredos.
- FRYE, Northrop (1990): *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton, Princeton University Press.
- GALTUNG, Johan (1999): *Fundamentalismo USA. Fundamentos teológico-políticos de la política exterior estadounidense*. Barcelona, Icaria.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1996): *La secta del perro*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARTON, Stephen (2004): *Histories of Sexuality. Antiquity to Sexual Revolution*. Londres, Equinox.
- GASIOREK, Andrej (2005): *JG Ballard*. Manchester y Nueva York, Manchester University Press.
- GAYO, Alberto (2012): «Mejor puta que gudari (*besoak kalera*)» [En línea].  
<<http://blogs.interviu.es/responsablelaempresaanunciadora/2012/04/19/mejor-puta-que-gudari-besoak-kalera/>> [Consulta: 6 junio 2012].
- GELDERLOOS, Peter (2007): *How Nonviolence Protects the State*. Cambridge, South End Press.
- GIL CALVO, Enrique (2006): *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel (1999): *David Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid, Nuer.
- GRAVES, Robert (1996): *Los mitos griegos*. 2 volúmenes. Madrid, Alianza editorial.
- GUATTARI, Félix (2004): *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid, Traficantes de Sueños.

- HALBERSTAM, Judith (2005): *In a Queer Time and Space. Transgender bodies, subcultural lives*. Nueva York, New York University Press.
- (2008): *Masculinidad femenina*. Barcelona, EGALES.
- HALL, Ann C. y BISHOP, Mardia J. (2007): *Pop-porn. Pornography in American Culture*. Westport y Londres, Praeger.
- HALL, John A. y IKENBERRY, G. John (1993): *El estado*. Madrid, Alianza Editorial.
- HANSON, Julie (2007): «Drag Kinging: Embodied Acts and Acts of Embodiment». *Body & Society*, vol.13, núm.1, pp. 61-106.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- HARDING, James M. (2012): *Cutting Performances. Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2002): *Imperio*. Barcelona, Paidós.
- (2006): *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona, Debolsillo.
- HARRIS, Marvin (1986): *Caníbales y reyes. Los orígenes de las culturas*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1997): *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Madrid, Alianza Editorial.
- HEIDEGGER, Martin (1999): *Arte y poesía*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- (2001a): *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (2001b): *El ser y el tiempo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (2001c): *Carta sobre el humanismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- HÉNAFF, Marcel (1999): *Sade. The Invention of the Libertine Body*. Minnesota y Londres, University of Minnesota Press.
- HENDERSON, Jeffrey (1991): *The Masculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Nueva York, Oxford University press.

- HOFFMANN, Ernst T.A. (2011): *El hombre de la arena*. Sevilla, Metropolisiana.
- HOLLAND, Merlin (2008): *El marqués y el sodomita. Oscar Wilde ante la justicia*. Barcelona, Papel de liar.
- HOMERO (2000): *Odisea*. Madrid, Gredos.
- HOLLOWCHECK, M. Andrew (2004): *Happiness and Greek Ethical Thought*. Londres, Continuum.
- HUELSENBECK, Richard (2000): *En Avant Dada. El club Dadá de Berlín*. Barcelona, Alikornio.
- HUESO, Silvia (2009): «Laberintos teóricos de lo camp» [En línea]. <[www.celarg.org/int/arch\\_publici/hueso\\_fibla\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/hueso_fibla_acta.pdf)> [Consulta: 23 marzo 2011].
- HUNT, Lynda (ed.) (1993): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*. Nueva York, Zone books.
- JAUSS, Hans J. (1995): *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor.
- JEFFREYS, Sheila (1996): *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid, Cátedra.
- JEPPESEN, Travis (2011): «The Art of Deception: Lazlo Pearlman & Fake Orgasm», *Disorientations* [En línea]. <<http://disorientations.com/2011/10/30/the-art-of-deception-lazlo-pearlman-fake-orgasm/>> [Consulta: 11 de septiembre de 2015].
- JONES, Amelia (2004): *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge y Londres, The MIT Press.
- JONES, Owen (2012): *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid, Capitán Swing Libros.
- JULIANO (1982): *Discursos VI-XII*. Madrid, Gredos.
- JÜNGER, Ernst (1995): *Sobre el dolor*. Seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona, Tusquets.
- (2003): *El autor y la escritura*. Barcelona, Gedisa.

- JUNO, Andrea y VALE, Victor (eds.) (1989): *Modern Primitives. An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual*. Nueva York, RE/Search.
- (2000): *Bob Flanagan: Supermasochist*. Nueva York, RE/Search y Juno Books.
- KANT, Immanuel (1999): *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2004): *Filosofía de la historia. Qué es Ilustración*. La Plata, Terramar.
- KAUFFMAN, Linda S. (1998): *Malas y perversos*. Madrid, Cátedra.
- KEATS, John (1991): *Lyric Poems*. Nueva York, Dover Publications.
- KENNEY, Shawna (2002): *I Was a Teenage Dominatrix. A memoir*. Londres, Corgi.
- KICK, Russ (ed.) (2006): *Everything You Know About Sex Is Wrong. The Disinformation Guide to the Extremes of Human Sexuality (and Everything in Between)*. Nueva York, The Disinformation Company.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1970): *Sade mi prójimo precedido por El filósofo malvado*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (2012) *La moneda viva*. Valencia, Pre-Textos.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- LACLOS, Choderlos de (2008): *Las amistades peligrosas*. Barcelona, Mondadori.
- LANDOR, Walter S. (2007): *Conversaciones imaginarias*. Madrid, Cátedra.
- LAQUEUR, Thomas (1994): *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Alianza Editorial y Universitat de València.
- LARDÍN, Rubén (1996): *Las diez caras del miedo*. Valencia, Midons.
- LIPOVETSKY, Gilles (2010): *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona, Anagrama.
- LLOPIS, María (2010): *El postporno era eso*. Barcelona, Melusina.

- LOCKE, John (1997): *Dos ensayos sobre el gobierno civil*. Madrid, Espasa Calpe.
- LOIZIDOU, Elena (2004): «The Love Bug and the Melancholic Drag Queen or a Reflection on the Cultural / Political 'Grounds' of Subjects as Sexual». *Journal for cultural research*, vol. 8, núm. 4, pp. 447-465.
- LÓPEZ, Susana (2008): *El laberinto queer*. Barcelona, EGALES.
- LOYOLA, San Ignacio de (1977): *Obras completas*. Madrid, Editorial católica.
- LUCAS, Miriam y LOZANO, Cristina (2014): «De Franco a Superpop, enseñando a ser mujer por los siglos de los siglos», *Píkara magazine* [En línea]. 5 de noviembre de 2014. <<http://www.pikaramagazine.com/2014/11/de-franco-a-superpop-ensenando-a-ser-mujer-por-los-siglos-de-los-siglos/>> [Consulta: 5 de noviembre de 2014].
- LUCIANO de Samósata (2010): *Diálogos cínicos*. Madrid, Alianza Editorial.
- LUCKHURST, Roger (1997) : *'The Angle Between Two Walls'*. Liverpool, Liverpool University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1998): *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial.
- MADDISON, Stephen (2000): *Fags, Hags and Queer Sisters. Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres, Palgrave Macmillan.
- MAINES, Rachel (1999): *The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- MARCUS, Greil (2011): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN, José (1994) (ed.): *Poesía helenística menor (poesía fragmentaria)*. Madrid, Gredos.
- (2008): *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca* (2 vols.). Madrid, Akal.



- MARTÍNEZ Barreiro, Ana (1998): *La moda en las sociedades modernas*. Madrid, Tecnos.
- MARX, Karl (2013): *Artículos periodísticos*. Barcelona, Alba.
- MERCK, Mandy (2000): *In Your Face: 9 Sexual Studies*. Nueva York y Londres. New York University Press.
- MILLS, Robert (2005): *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. Londres, Reaktion Books.
- MIRIZIO, Annalisa (2000): «Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo». En CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona, Icaria, pp. 133-150.
- MUMFORD, Lewis (2010): *Technics and Civilization*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- MURRAY, Stephen O. (2000): *Homosexualities*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- NAVARRO, Antonio José (ed.) (2002): *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar.
- NAVARRO, Rosa (2010): «Salomé o la tentación irresistible». *Anagnórisis*, núm. 1, pp. 129-143.
- NESTLE, Joan, HOWELL, Clare y WILCHINS, Riki (eds.) (2002): *GenderQueer*. Los Ángeles y Nueva York, Alyson Books.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996): *Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1998): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- (1999): *Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva*. Madrid, Valdemar.
- (2003): *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza Editorial.
- (2005): *Así habló Zaratustra*. Madrid, Valdemar.
- NORTON, Rictor (2003): «Anne Lister, The First Modern Lesbian». *Lesbian History*. [En línea] 1 de agosto de 2003, actualizado 13 de junio de 2008 <<http://www.rictornorton.co.uk/lister.htm>> [Consulta: 17 agosto de 2015].

NOYS, Benjamin (2007): «Crimes of the Near Future: Baudrillard / Ballard», *Ballardian*. [En línea] 21 de marzo de 2007 <<http://www.ballardian.com/crimes-of-the-near-future-baudrillard-ballard>> [Consulta: 19 de enero de 2009].

OCAMPO, Estela (1985): *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona, Icaria.

OGIEN, Ruwen (2005): *Pensar la pornografía*. Barcelona, Paidós.

ONFRAY, Michel (1996): *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*. Zarauz, R&B.

– (2007): *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires, Paidós.

– (2008): *Las sabidurías de la Antigüedad. Contrahistoria de la Filosofía, I*. Barcelona, Anagrama.

– (2009): *La escultura de sí. Por una moral estética*. Madrid, Errata Naturae.

– (2010): *Los ultras de las luces. Contrahistoria de la Filosofía, IV*. Barcelona, Anagrama.

ORAMUS, Dominika (2007): *Grave New World. The Decline of the West in the Fiction of J.G. Ballard*. Varsovia, Warsaw University Press.

OYARZUN, Pablo (1996): *El dedo de Diógenes. La anécdota en filosofía*. Santiago de Chile, Dolmen.

PAGLIA, Camille (1991): *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York, Vintage Books.

(1995): *Vamps & Tramps. New essays*. Londres, Penguin Books.

PALACIOS, Jesús (1999): «Santa sangre: iconografía católica y cine gore», en *Goremanía 2*. Madrid, Alberto Santos.

PALENCIA, Leandro (2008): *Hollywood queer*. Madrid, T&B editores.

PALOMARES, José Luis (2001): «La génesis del pensamiento radical en William Blake». En BLAKE, William. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid, Hiperión.

PARÉ, Ambroise (1987): *Monstruos y prodigios*. Madrid, Siruela.

- PAULA, Regina de (2002): *Hablan las putas. Sobre prácticas sexuales, preservativos y sida en el mundo de la prostitución*. Barcelona, Virus.
- PAZ, Octavio (1973): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, D. F., Ediciones Era.
- PEARLMAN, Lazlo (2015): «'Dissemblage' and 'Truth Traps': Creating Methodologies of Resistance in Queer Autobiographical Theatre», *Theatre Research International*, vol. 40, nº 1, pp. 88-91.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar.
- PERROTTET, Tony (2015): «Who Was the Marquis de Sade?». *Smithsonian Magazine* [En línea]. Febrero de 2015. <<http://www.smithsonianmag.com/history/who-was-marquis-de-sade-180953980/?all&no-ist>> [Consulta: 2 de febrero de 2015].
- PHETERSON, Gail (2000): *El prisma de la prostitución*. Madrid, Talasa.
- PHILIPS, John (2005): *The Marquis de Sade. A Very Short Introduction*. Nueva York, Oxford University Press.
- PIÑERO, Antonio (2007): *Los cristianismos derrotados. ¿Cuál fue el pensamiento de los primeros cristianos heréticos y heterodoxos?* Madrid, México, Buenos Aires, San Juan, Santiago, Miami, Edaf.
- PITTS, Victoria (2003): *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- PLATÓN (1985a): *Apología de Sócrates*. En *Diálogos I*. Madrid, Gredos.
- (1985b): *Protágoras*. En *Diálogos I*. Madrid, Gredos.
- (1988a): *El banquete*. En *Diálogos III*. Madrid, Gredos.
- (1988b): *Fedro*. En *Diálogos III*. Madrid, Gredos.
- (1992): *Alcibíades*. En *Diálogos VII. Dudosos, apócrifos, cartas*. Madrid, Gredos.
- (1995): *La república*. Madrid, Alianza editorial.
- PLESSIX GRAY, Francine du (2002): *El Marqués de Sade. Una vida*. Madrid, Suma de Letras.

- PLUMMER, Ken (2003): «Queers, Bodies and Postmodern Sexualities: A Note on Revisiting the 'Sexual' in Symbolic Interactionism». *Qualitative Sociology*, vol. 26, núm. 4, pp. 515-530.
- POE, Edgar A. (2004): *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire, Wordsworth Editions.
- POLIKOFF, Nancy D. (2008): *Beyond (Straight and Gay) Marriage. Valuing All Families under the Law*. Boston, Beacon Press.
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- (2008): *Testo yonki*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2009): «Historia de una palabra: *queer*». *Parole de queer*, núm. 1, pp. 14-17.
- (2013): «Qui defend l'enfant queer?», *Libération* [En línea]. 14 de enero de 2013. <<http://archives.liberation.fr/societe/2013/01/14/qui-defend-l-enfa/>> [Consulta: 24 de enero de 2013].
- PSEUDO LONGINO (2007): *De lo sublime*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- QUIGNARD, Pascal (2005): *El sexo y el espanto*. Barcelona, Minúscula.
- QUINNEY, Laura (2009): *William Blake on Self & Soul*. Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- RADICALESBIANS (1970): «The Woman Identified Woman» [En línea]. <[http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc\\_wlmms01011/](http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01011/)> [Consulta: 3 de septiembre de 2015].
- RICE, Shelley (ed.) (1999): *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge y Londres, MIT Press.
- RICHTER, Hans (1973): *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- RIBES, Diego (2000): *Lo humano entre áreas. Arte, ciencia, tecnología, filosofía*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

- RILKE, Rainer María (2000): *Requiem y Las elegías de Duino*. Valencia, MCA.
- RIST, John M. (1969): *Stoic philosophy*. Cambridge, Londres, Nueva York y Melbourne, Cambridge University Press.
- RODGERS, Nigel y THOMPSON, Mel (2005): *Locura filosofal*. Barcelona, Melusina.
- RODLEY, Chris (ed.) (1997): *Cronenberg on Cronenberg*. Londres y Boston, Faber and Faber.
- ROEN, Katrina (2008): «'But We Have to Do Something': Surgical 'correction' of Atypical Genitalia». *Body & Society*, vol. 14, núm. 1, pp. 47-66.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1994): *Del contrato social. Discursos*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1998): *Emilio, o de la educación*. Madrid, Alianza Editorial.
- SACHER-MASOCH, Leopold von (1975): *La Venus de las pieles*. Madrid, Alianza editorial.
- SADE, Marqués de (1995): *La verdad / La vérité*. Buenos Aires, Atuel.
- (2003): *La nueva Justine o las desgracias de la virtud*. Madrid, Valdemar.
- (2008): *La filosofía en el tocador*. Madrid, Valdemar.
- (2011): *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Madrid, Akal.
- SAEZ, Javier (2009): «Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos». En ROMERO, Carmen, GARCÍA, Silvia y BARGUEIRAS, Carlos (eds.), *El eje del mal es heterosexual*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2002): *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets.
- SAHLINS, Marshall David (1976): *Stone Age Economics*. Chicago, Aldine-Atherton.

- SALDAÑA, Diana (2002): «Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa». *Arte, individuo y sociedad*, vol. 14, pp. 197-215.
- SANDOVAL, Chela (2004): «Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos», en VV. AA. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 81-106.
- SARRACINO, Carmine y SCOTT, Kevin M. (2008): *The Porning of America. The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go from Here*. Boston, Beacon Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1998): *Epistemología del armario*. Barcelona, Ediciones de la tempestad.
- SEVERINO, Emanuele (1991): *El parricidio fallido*. Barcelona, Destino.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1914): *The Complete poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, vol. 1. Oxford Wordsworth. [En línea] Diciembre de 2003. <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/4800/pg4800.html>> [Consulta: 8 de junio de 2015].
- SIGEL, Lisa Z. (ed.) (2005): *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000*. New Brunswick, Nueva Jersey, y Londres, Rutgers University press.
- SIMMEL, Georg(1986): *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.
- SCANLON, Thomas F. (2002): *Eros & Greek Athletics*. Nueva York, Oxford University Press.
- SLOTERDIJK, Peter (2007a): *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela.
- (2007b): *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid, Siruela.
- SMALL, Oriana (2011): *Girlvert: A Porno Memoir*. Los Ángeles y Nueva York, Abarnaclebook.
- SNOW, Aurora (2013): «A Porn Star's Letter to Her Unborn Son», *The Daily Beast* [En línea]. 30 de septiembre de 2013. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2013/09/30/a-porn-star-s-letter-to-her-unborn-son.html>> [Consulta: 2 de octubre de 2013].

- SOLÁ, Miriam y URKO, Elena (Compiladoras) (2013): *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, Txalaparta.
- SOMBART, Werner (1979): *Lujo y capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- SONTAG, Susan (2002): «La imaginación pornográfica». En *Estilos radicales*. Madrid, Suma de Letras, pp. 61-119.
- SPARGO, Tamsin (2004): *Foucault y la teoría queer*. Barcelona, Gedisa.
- SPENGLER, Oswald (1967): *El hombre y la técnica y otros ensayos*. Madrid, Espasa-Calpe.
- SPRINKLE, Annie (2001): *Hardcore from the Heart. The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*. Londres, Continuum.
- SQUICCIARINO, Nicola (1990): *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid, Cátedra.
- STEIN, Edward (2001): *The Mismeasure of Desire: The Science, Theory and Ethics of Sexual Orientation*. Nueva York, Oxford University Press.
- STEINER, George (2001): *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela.
- STEINBERG, Michael (2014): *Enlightenment Interrupted. The Lost Moment of German Idealism and the Reactionary Present*. Winchester y Washington, Zero Books.
- STIRNER, Max (2004): *El único y su propiedad*. Madrid, Valdemar.
- STOYA (2013): «So You Want to Perform in Porn», *Vice* [En línea]. 7 de junio de 2013 <<http://www.vice.com/read/so-you-want-to-perform-in-porn>> [Consulta: 7 de junio de 2013].
- SUÁREZ, Beatriz (ed.) (2014): *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas*. Pozuelo de Alarcón y México D. F., Plaza y Valdés.
- SUBIRATS, Eduardo (1985): *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- SUPERVERT (2001): *Extraterrestrial Sex Fetish. Materials for the Case of an ET S&M Freak. A Literary Pathology by Superververt 32C Inc*. Nueva York, Superververt 32C Inc.

- (2005): *Necrophilia Variations. A Literary Monograph by Supervert 32C Inc.* Nueva York, Supervert 32C Inc.
- (2010): *Perversity Think Tank. A Seminar on the Concept of Perversity by Supervert 32C Inc.* Nueva York, Supervert 32C Inc.
- (2014): *Post-Depravity.* Nueva York, Supervert 32C Inc.
- SVENDSEN, Lars (2006): *Filosofía del tedio.* Barcelona, Tusquets.
- SWEDENBORG, Emanuel (2000): *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria.* Madrid, Trotta.
- TAORMINO, Tristan (2002): «Dungeons and Doms», *The village voice* [En línea]. 29 de enero de 2002 <<http://www.villagevoice.com/2002-01-29/columns/dungeons-and-doms/>> [Consulta: 5 de junio 2013].
- TATARKIEWITZ, Wladislaw (1988): *Historia de seis ideas.* Madrid, Tecnos.
- TAYLOR, Darrell (1998): «Tim Miller's My Queer Body: Performance of Desire». *Journal of Medical Humanities*, vol. 19, núm. 2/3, pp. 226-234.
- THOMPSON, Edward P. (1994): *Witness Against the Beast. William Blake and the Moral Law.* Cambridge, Cambridge University Press.
- TORR, Diane Y BOTTOMS, Stephen (2010): *Sex, Drag and Male Roles. Investigating Gender as Performance.* Michigan, University of Michigan Press.
- TORRES, Diana J. (2011): *Pornoterrorismo.* Tafalla, Txalaparta.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona, Ariel.
- TRUJILLO, Pedro (2010): «Los sabios cínicos. Ladridos de insolencia», *Replicante.* [En línea]. Junio de 2010. <<http://revistareplicante.com/los-sabios-cinicos/>> [Consulta: 5 de marzo de 2015].
- VALE, V. y JUNO, Andrea (eds.) (1989): *Modern Primitives. An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual.* San Francisco, Re/Search.
- (2000): *Bob Flanagan: Supermasochist.* Nueva York, Re/Search y Juno Books.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore.* Barcelona, Melusina.



- (2012): *Adrift's book (Índigo)*. Badajoz, Aristas Martínez.
- VANEIGEM, Raoul (2008): *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Madrid, Anagrama.
- VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- VERNANT, Jean-Pierre (1986): *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa.
- VIDARTE, Paco (2010): *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona y Madrid, EGALES.
- VILA, Anne C. (1998): *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- VIRNO, Paolo (2003): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- VOLCANO, Del LaGrace y DAHL, Ulrika (2008): *Femmes of Power. Exploding Queer Femininities*. Londres, Serpent's Tail.
- VOLCANO, Del LaGrace y HALBERSTAM, Judith «Jack» (1999): *The Drag King Book*. Londres, Serpent's Tail.
- VOLCANO, Del LaGrace y ZIGA, Itziar (2010): *Glamur i resistència*. Barcelona, elTangram.
- WALLENSTEIN, Sven-Olov (2008): *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*. Nueva York, Buell Center / FORuM Project y Princeton Architectural Press
- WILDE, Oscar (2002): *Obras. Teatro completo*. Buenos Aires, Losada.
- (2005): *Salomé*. Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- (2009): *La decadencia de la mentira*. Madrid, Siruela.
- (2010): *El retrato de Dorian Gray*. Madrid, Espasa.
- WILLIAMS, Linda (1991): *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. Londres, Pandora.

- WITTIG, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, EGALES.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona y México, Crítica e Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.
- (2003): *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid, Espasa Calpe.
- WOLF, Naomi (1991): *El mito de la belleza*. Barcelona, Emecé.
- WORDSWORTH, William y COLERIDGE, Samuel Taylor (2001): *Baladas líricas*. Madrid, Cátedra.
- YOUNG, Madison (2014): *Daddy: A Memoir*. Los Ángeles, Abarnaclebook y Rare Bird.
- YOUNGER, John G. (2005): *Sex In The Ancient World From A to Z*. Londres y Nueva York, Routledge.
- ZERZAN, John (2001): *Malestar en el tiempo. Globalización y debate*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager.
- (2008): *Twilight of the Machines*. Port Townsend, Feral House.
- ZIGA, Itziar (2009a): *Devenir perra*. Barcelona, Melusina.
- (2009b): *Un zulo propio*. Barcelona, Melusina.
- (2014): *Malditas. Una estirpe transfeminista*. Tafalla, Txalaparta.
- ŽIZEK, Slavoj (2009): *En defensa de la intolerancia*. Madrid, Sequitur.