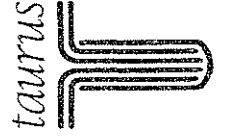


fragmentos para una
Historia del cuerpo humano
Parte segunda

Editado por Michel Feher
con Ramona Naddaff y Nadia Tazi

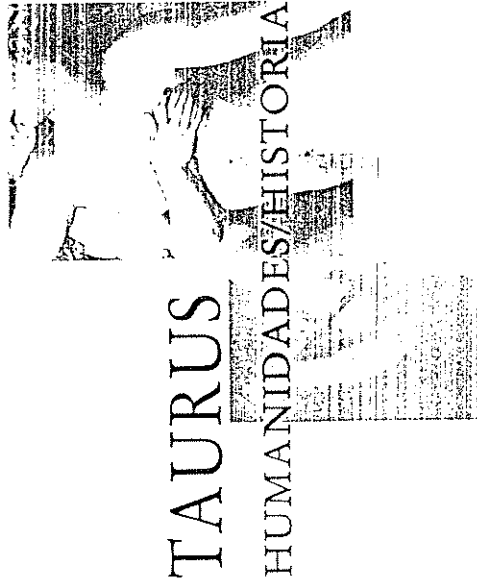


Título original: *Fragments for a History of the Human Body*

© 1989, Urzone, Inc. - ZONE, 611 Broadway Suite 838 - New York, N.Y. 10012

Documentación gráfica: CLAM! (Christine de Coninck, Anne Mensior) y Marie-Hélène Aguerro

Diseño: Basado en un diseño original de Bruce Mau



© 1991, de la traducción española: José Casas; José Luis Checa; Carlos Laguna; Ignacio Méndez; Agustín Temes; Juan Vivanco.

© 1991, Altea, Taurus, Alaguara, S. A.

Juan Bravo, 38. 28006 Madrid

ISBN: 84-306-0214-3 (obra completa)

ISBN: 84-306-0151-1 (tomo II)

Depósito Legal: M. 16.755-1991

Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida,

ni en todo ni en parte, ni registrada en,

o transmitida por, un sistema de recuperación

de información, en ninguna forma ni por ningún medio,

sea mecánico, fotográfico, electrónico, magnético,

electroópico, por fotocopia, o cualquier otro,

sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Índice



11	Prólogo	
13	Por lo tanto, Sócrates es inmortal <i>Nicole Loreaux</i>	
47	Las reflexiones del alma <i>Eric Alliez y Michel Feher</i>	
87	El rostro y el alma <i>Patrizia Magli</i>	
129	La moral de los gestos <i>Jean-Claude Schmitt</i>	
149	El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana <i>Georges Vigarello</i>	
100	Geerwol: el arte de la seducción <i>Carol Beckwith</i>	300
219	Las recompensas del amor <i>René Nelli</i>	219
237	Entre vestido y desnudo <i>Mario Perniola</i>	237
267	Cuentos de <i>shen y zin</i> : el cuerpo-persona y el corazón-mente en China durante los últimos 150 años <i>Mark Elvin</i>	267
331	Historia natural y literaria de las sensaciones corporales <i>Jean Starobinski</i>	331
395	Algunas reflexiones sobre el cuerpo <i>Paul Valéry</i>	395
407	El problema de los tres cuerpos y el fin del mundo <i>Hilkei Schwartz</i>	407
467	El espíritu de la máquina: curación religiosa y representaciones del cuerpo en Japón <i>Mary Picone</i>	467
491	El fin del cuerpo <i>Jonathan Parry</i>	491
519	Los cuerpos celestes: Varias etapas en la vía hacia el Paraíso <i>Nadia Tazi</i>	519

Introducción

Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente
Jean-Pierre Vernant

El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebrea, en la tradición rabínica y en la Cábala
Charles Mopsik

Especulaciones indias sobre el sexo del sacrificio
Charles Malamoud

El cuerpo-biasón de los taoístas
Jean Lévy

Imagen divina-Prisión de la carne: Percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo
Michael A. Williams

Rostro de Cristo, Forma de la Iglesia
María-José Baudinet

Antirriticas
Nicéforo el Patriarca

El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media
Carolyn Walker Bynum

La Hostia consagrada: Un maravilloso exceso
Piero Camporesi

El Cristo muerto de Holbein
Julia Kristeva

Espíritus hambrientos y hombres hambrientos: Corporeidad y racionalidad en el Japón medieval
William K. LaFleur

Metamorfosis y licantrópia en el Franco-Condado, 1521-1643
Caroline Oates

La Quimera misma
Ginevra Bompiani

Lo inanimado encarnado
Roman Paska

Sobre el teatro de marionetas
Heinrich von Kleist

Impresiones sobre el automatismo clásico (siglos XVI-XIX)
Jean-Claude Beaune

全
身
如
此
其
中
有
何
物
哉
夫
身
之
中
有
何
物
哉
夫
身
之
中
有
何
物
哉



此
身
之
中
有
何
物
哉
夫
身
之
中
有
何
物
哉
夫
身
之
中
有
何
物
哉



Prefacio

¿Cabeza o corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media
Jacques Le Goff

El arte de sacar las muelas en los siglos XVII y XIX: ¿de martirio público a pesadilla privada y lucha política
Daid Kinzie

«Amor Venetis, vel Dulcedo Appellectur»
Thomas W. Lagner

Cuerpos suites
Ginlia Susa

El esperma y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones
Françoise Héritier-Angé

Upanidad del Embrión
Nota sobre el Garbha-Upanisad
Lakshmi Kapani

Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales
Bruce M. Knauft con fotografías de Eileen M. Cantrell

Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso
Françoise Héritier-Angé

Estatos personal y costumbres sexuales en el Imperio Romano
Aline Rouselle

El mal social, el vicio solitario y servir el té
Thomas W. Laqueur

La Bioeconómica de Nuestro Amigo Común
Catherine Gallagher

El sentido del sacrificio
Christian Dauterger

El cuerpo sacrificial del Rey
Luc de Hensch

El oro cuerpo del Emperador-Dios
Florence Dupont

El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o la figurabilidad del absoluto político
Louis Marin

Trazando el cuerpo
Mark Kidel y Susan Rowe-Leete

Un repertorio de la historia del cuerpo
Barbara Duden

Prólogo

Michel Feher

El presente volumen constituye la segunda parte de *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Como indica el concepto de fragmento, con los textos recogidos en esta obra no se ha pretendido hacer un estudio exhaustivo de la historia del cuerpo ni definir partes enteras de ella. El hecho de que se traten tantos problemas no tiene otro objeto que indicar la amplitud del campo investigado y señalar diversos modos que hay de enfocarlo. El conjunto de estos fragmentos no constituye, por tanto, una visión general ni un esquema estrictamente delimitado, sino una muestra representativa en que se destacan las relaciones entre diferentes temas y disciplinas —historia, antropología, filosofía, etc. Cada uno de los tres volúmenes de este proyecto corresponde a un determinado enfoque, aunque los artículos de que está compuesto se complementan y relacionan entre sí de más de una manera.

El primer enfoque podría ser denominado «vertical», porque su objeto de estudio es la relación del cuerpo humano con lo divino, con lo bestial y con las máquinas que lo imitan o simulan. El segundo, representado por el presente volumen, abarca las diversas conexiones entre el «exterior» y el «interior» del cuerpo; cabría afirmar, por tanto, que se trata de un enfoque «psicosomático», que examina, por un lado, la manifestación —o producción— del alma y la expresión de las emociones mediante las posturas del cuerpo, y, por otro lado, las especulaciones suscitadas por la anestesia, el dolor y la muerte. Por último, el tercer enfoque pone en juego la clásica oposición entre órgano y función mostrando cómo cierto órgano o sustancia corporal puede ser utilizado para justificar o poner en duda el modo en que funciona la sociedad humana y, a la inversa, cómo cierta función política o social tiende a hacer del cuerpo de la persona que cumple esa función el órgano de un cuerpo mayor —el cuerpo social o el universo en su totalidad.

Traducción de Carlos Laguna.

... Por lo tanto, Sócrates es inmortal

Nicole Loraux

Hablemos del Alma. Es decir, hablemos de la Inmortalidad, puesto que el alma occidental es inmortal (y el afirmarlo se acerca a los límites de la tautología). Este tipo de alma nace en el *Fedón*, e incluso sirve de subtítulo a este diálogo. Es preciso releer el *Fedón*.

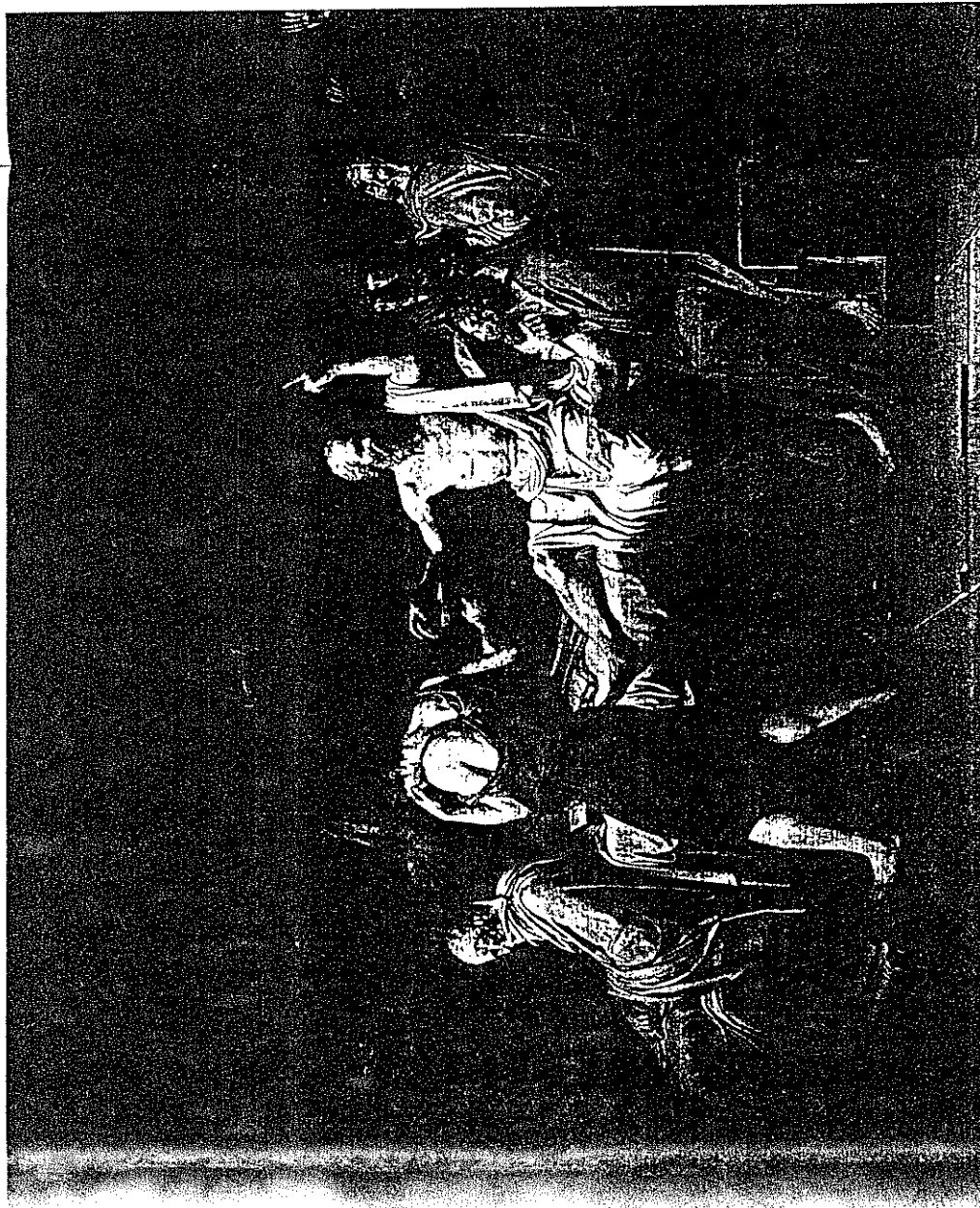
—¿Releer el *Fedón*? ¿Para qué? Es muy aburrido y demasiado espiritualista.

—¿Releer el *Fedón*? Tal vez; pero no hay nada que pueda decirse y que no haya dicho ya la tradición. ¡Y qué tradición!

Rechazo, puro y simple, de un texto considerado edificante; repetición reverente de una larga tradición de comentarios espiritualistas¹. Entre estas dos actitudes opuestas que, al unísono, aconsejan no aproximarse en exceso a un diálogo demasiado leído no hace mucho tiempo, ¿no habría nada más que buscar en el *Fedón*?

A menos que esta doble advertencia no baste para sugerir, a pesar de todo, una visión más cercana del diálogo, con el riesgo de tener que hallar una estrategia frente al triple prestigio con el cual se realiza este diálogo: el prestigio de la muerte de Sócrates (cuyo relato auténtico sería el diálogo), el de la pura especulación filosófica (algunos de sus desarrollos son de una terrible dificultad), y —por supuesto— el de la inmortalidad del alma (el *Fedón* presenta más de una prueba de ello, según se afirma).

Así pues, planteemos aquí el reto de tratar de releer el *Fedón*, y de llevar a cabo esta lectura sin recurrir a la filología, a la filosofía ni a la teología², sino —por una vez— a la historia. No es que se trate de interrogarse acerca de la historicidad del relato de la muerte de Sócrates: esta cuestión parece superada por fin, y lo ha estado siempre para los lectores atentos al papel de la ficción verdadera en la obra de Platón. Será la ruptura introducida por el *Fedón* en las representaciones griegas (y, de modo más general,



Jacques Louis David, La muerte de Sócrates (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Fundación Wolfe, 1931).

occidentales) de la inmortalidad por lo que nos interesemos. Al afirmar que la inmortalidad del alma hace su aparición a través de este diálogo en la escena oficial del pensamiento griego, no pretendemos olvidar todo cuanto debe a la reflexión mística introducida, mucho antes de Platón, en las sectas, órficas y pitagóricas³: el propio texto no oculta que, para acreditar su concepción iniciática de la filosofía, pretende varias veces haber hecho uso de un «antiguo discurso» (*palaios logos*); pero es muy importante el hecho de que con el *Fedón* y con la institucionalización de la filosofía como género literario, esta reflexión, hasta entonces limitada al seno de la ciudad, adquiere una legitimidad que ya no será nunca más reñada.

No obstante, al hablar de ruptura no habremos recorrido más que la mitad del camino; falta interrogarse sobre aquello que, en el texto, ha hecho posible este hito decisivo para las representaciones griegas de la inmortalidad. Texto fundador, sea; pero, para tratar de efectuar una lectura que no se contente con repetir la tradición, intentaremos descifrar las vías discursivas de esta hermosa operación de inmortalidad. Por tanto, el objetivo que orientará esta lectura consistirá en delimitar la ruptura, y al mismo tiempo, aquello que en lo sucesivo la acredita como tradición.

Una práctica de separación

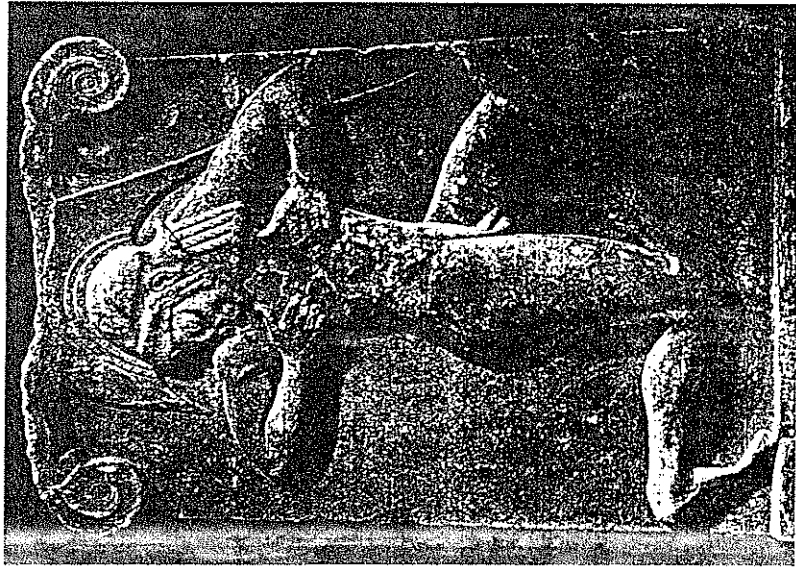
Desde Homero a la época clásica, el hombre griego posee un cuerpo (*soma*) y una *psiqué* (palabra que, en principio, no traduciré, para no identificarla demasiado rápidamente con «el alma»), a la que la muerte libera. Falta determinar qué es lo que este hombre hace con uno y con otra, a través de las tres figuras, consecutivas y a veces concurrentes, en las que sucesivamente se reconoce: el guerrero de la epopeya, el ciudadano-soldado de la época clásica y el filósofo. Y vemos que a estas tres figuras les corresponden, como el propio lugar de su ejemplaridad, tres modelos de muerte.

Ha muerto el guerrero homérico: la colectividad sabe cómo manipular el cadáver inerte para que de él nazca un muerto. Basta con tratar su cuerpo de forma adecuada: entonces, el guerrero fallecido accederá a su estatus social de muerto, y el aedo podrá cantar su gloria impercedera (*kléos asphiton*) para la edificación de la posteridad, y su *psiqué* se unirá, en el Hades, a las sombras nebulosas y fugitivas de los muertos del pasado⁴. No hay momento más decisivo que esta última etapa, y con todo, parece que,

para Homero, el cuerpo es infinitamente más real que esta *psiqué* vaporosa que, desde el momento de la muerte, huye llorando al guerrero y espera convertirse por fin en una sombra entre las sombras: Platón se acordará, con una sonrisa, de los interlocutores de Sócrates, «esperando con temor infantil que, en el mejor de los casos, no sople el viento sobre el alma a su salida del cuerpo, disipándola y dispersándola, sobre todo cuando en el momento de la muerte se da la casualidad de que sopla un terrible vendaval, en lugar de un tiempo calmado»⁵.

Fijémonos ahora en la muerte del ciudadano-soldado de la Atenas clásica, caído en combate. Ha ofrendado su vida (*bíos*) a la ciudad, pero los textos dirán también, indiferentemente, que ha ofrendado a la ciudad su cuerpo (*soma*) o su *psiqué*, que se han visto privados de la vida; a cambio, la ciudad le concederá, más allá de la muerte, la gloria inmortal y un lugar en el recuerdo de los vivos. Puede perfectamente llegar al Hades (y es de suponer que, para llevar a cabo este viaje, subsista algo de él, además de su nombre, del que se ha apropiado la memoria colectiva de los vivos); pero no es eso lo esencial: de lo que se derive de esta muerte gloriosa no tiene mucho que decir la tradición cívica, puesto que todo el sentido se halla refugiado en la ciudad. La vida del ciudadano apenas contaba: la tenía gracias a la colectividad; su cuerpo no contaba en absoluto: una vez calcinado sobre el campo de batalla, quedaba reducido a la osamenta, soporte abstracto de la ceremonia política de los funerales públicos. Entonces, el orador oficial avanzaba para exaltar a la ciudad a través de sus muertos, y todo el valor radica en su palabra⁶.

Sócrates va a morir: está esperando su muerte y habla de la inmortalidad —la muerte de su cuerpo, la inmortalidad del alma (y puesto que también es gracias a su inmortalidad que el alma occidental está constituida como tal, ya no dudaremos en traducir en lo sucesivo *psiqué*). Esto equivale a decir que, en sus finalidades, cuerpo y alma se hallan ya irrevocablemente separados, como deben estarlo lo visible y lo invisible, lo que está destinado a perder su identidad y lo que siempre la conserva, lo soluble y lo insoluble, lo mortal y lo divino. Pero Sócrates enseña a sus discípulos que esta división dialéctica anticipa la que efectuará la muerte: *lisis kai jorismós*, el desprendimiento y la separación del alma liberada del cuerpo. Condenado por la ciudad, el filósofo paradigmático aguarda la muerte y no se adelanta a ella mediante el suicidio: Sócrates la ha anticipado mucho mejor viviendo, puesto que sabe «que practicar la filosofía es aprender a morir», y se ha dedicado a rechazar todos los placeres del cuerpo para que, desde



Hombre tocado con yelmo, moribundo durante una carrera, estela funeraria, siglos IV-V a.C. (Atenas, Museo Nacional).

ese momento, su vida se parece lo más posible a la existencia del que ha muerto. Sócrates, a quien sus discípulos deben dejar dirigiéndole este adiós (*faire*) que repiten sin fin las estelas funerarias en los cementerios atenienses; Sócrates devuelve el adiós, un adiós sereno y como alegre, a aquello que abandona, a aquello que ya ha abandonado: el pueblo ateniense, la vida del hombre y del ciudadano, el cuerpo. A lo largo del *Fedón* existe una serie de salidas —por no decir expulsiones— y de despedidas, que son todas ellas un reflejo del adiós al cuerpo⁷. Debido al hecho de que toda la vida se halla en el alma, el filósofo, que al fin se ha desembarazado del cuerpo, conocerá la felicidad en el Hades, morada definitiva de las almas liberadas del *soma*, pero dotadas del pensamiento (*Frónesis*)⁸, e incluso asimiladas a la propia actividad de pensar. Sócrates el

atopós, desconcertante a fuerza de no haber tenido un sitio cuando vivía, se prepara para el único viaje sobre el que debe reflexionarse, hasta tal punto es verdadero que la afirmación de la inmortalidad del alma no sería capaz de impedir «organizar el espacio de su más allá»⁹. Morir para practicar la filosofía en el infierno... Y ya se está preparando el veneno para Sócrates.

Por muy conocido que sea el texto del *Fedón*, este breve resumen habrá al menos permitido captar en toda su amplitud la innovación platónica, medir las consecuencias de la operación que supone desplazar el acento del cuerpo al alma, que en adelante será inmortal. Desde la epopeya al mundo cívico, la muerte era el tema de la sociedad de los vivos; con Platón, el individuo filósofo está resuelto a apropiársela de nuevo, porque es candidato al bienaventurado estado de muerto. La sociedad se encargaba de manipular el cuerpo de los suyos, mientras que el individuo se preocupa por su alma con anterioridad. Para el héroe homérico, para el ciudadano ateniense, la muerte, umbral de la gloria, sobreviene en el postrer combate; el filósofo, a lo largo de toda su vida, ha reiterado el aniquilamiento de su *soma*, y debido a que, para él, la guerra sostenida contra el cuerpo ha comenzado con su vida filosófica, el combate de la muerte no es, a decir verdad, ni un comienzo ni una conclusión. Por último, para hablar en ambos casos de inmortalidad, es preciso ponerse de acuerdo sobre los términos: como calificativo de la gloria, la inmortalidad era consecuencia del óbito, pero en el *Fedón*, el alma, inmortal por naturaleza, debe hallarse preparada para su autonomía con anterioridad al fallecimiento. Y al cuerpo, que le pase lo que sea.

Fedón, el narrador, se sigue acordando: sus largos cabellos le caían sobre el cuello y, cuando la discusión parecía estancarse, Sócrates le acarició la cabeza:

—¿Será mañana, como yo creo, cuando te cortes esta magnífica cabellera, *Fedón*? —me dijo.

—Es natural, Sócrates —le respondi.

—No, si me haces caso... Sería hoy mismo —replicó— cuando deberíamos cortarnos, tú esos cabellos y yo los míos, si fuese cierto que éste es el último día de nuestro razonamiento (*logos*) y que somos incapaces de hacerlo revivir. (89b.)

Para el pariente más cercano del muerto, el duelo consiste en remedar en su cuerpo la pérdida de vida que para él entraña la desaparición de un ser querido. Ya Jantipa, la esposa que, gritando y golpeándose el pecho, mostraba con anticipación su duelo por

Sócrates, había sido separada con firmeza del grupo de los filósofos desde el comienzo del diálogo. El filósofo demuestra la inutilidad de los ritos funerarios a Fedón, que, mostrándose aún demasiado fiel a las costumbres de la ciudad, entiende que debe conmemorar el duelo de Sócrates cortándose la cabellera. En tales circunstancias, lo único que cuenta es el *logos*, ya que trata de la inmortalidad del alma.

Lo mismo sucede en cuanto al tratamiento del cadáver. Desde la *epopeya* a la Atenas clásica, la sociedad exorciza al muerto de acuerdo con la categoría del tránsito; entre morir y estar muerto existe el rito, y no hay nadie que tenga derecho al título de muerto si no se han efectuado en su honor los ritos funerarios, autorizando a su *psiqué* a entrar en el nebuloso reino de los infiernos¹⁰. Pero, chocando frontalmente con el orden natural del tiempo, el filósofo ha anticipado al morir el estar muerto¹¹. No necesita efectuar un tránsito administrado por la sociedad, y apenas liberado del cuerpo, no necesitará autorización alguna para acceder inmediatamente al reino del Hades. Por lo menos, el filósofo verdadero está convencido de la inutilidad del rito; le falta tranquilizar a sus temerosos discípulos, ciertamente deseosos de creer en la inmortalidad del alma, pero que, influidos por la práctica social, atribuyen todavía gran parte de realidad a «aquello que es visible en el hombre, el cuerpo, que yace a la vista, y que llamamos el cadáver». Así, Sócrates tiene que confortar a Cebes, el Tebano, que teme la aniquilación por dispersión del alma al salir del cuerpo, y que se deja impresionar por la duración de la conservación del cadáver, es decir, por la aparente «inmortalidad» de algunas de sus partes, como los nervios y los tendones¹².

Tras el razonamiento, tiene lugar la puesta en práctica de las conclusiones: una vez convencidos los discípulos, Sócrates podrá intentar en su propio cuerpo la subversión del ritual en materia de funerales, empleando para ello todos los recursos de su astuta inteligencia. Y en primer lugar, haciendo trampa con el desarrollo canónico de las secuencias del rito. La norma exige que el baño y la preparación del cuerpo tengan lugar muy poco después de la muerte, tras lo cual se procede a la exposición (*prothesis*) del cadáver antes del correo procesional (*ekphora*) y de la inhumación; al morir lavado¹³ y tendido, Sócrates ha llevado a cabo en vida y en su totalidad la primera etapa del ritual. Desde luego, para dar cuenta de este baño que constituye en sí mismo una anomalía, Sócrates tiene una justificación inmediata: «Más vale que me haya lavado antes de beber el veneno, para no causar a las mujeres la pena que supone tener que lavar un cadáver» (115a). Loable atención, desconcertante en aquel a quien Aristófanes acusaba de no la-

verse nunca, pero cuyo enunciado no podría satisfacer a un lector un poco puntilloso. Además, sobre este baño hay también un buen número de interpretaciones: los amantes de las iniciaciones han visto en él una purificación ritual, en la más pura tradición del orfismo, y los filósofos no han dejado de subrayar que, al lavarse, Sócrates está procediendo a oficiar en su propio cuerpo los ritos funerarios, como si ya hubiera muerto. Yo añadiría que, al proceder de este modo, Sócrates niega a su cadáver toda influencia sobre el destino futuro de su alma: al privar a las mujeres de su tradicional intervención sobre el cadáver, que ellas consideraran como de su propiedad, las aleja de lo que, de acuerdo con el ritual, constituye su papel esencial. Igualmente, el propio Critón sustituirá a las mujeres cuando, tras la muerte del filósofo, se encargue de cerrarle la boca y los ojos: el grupo de los discípulos reemplaza a la familia, los compañeros de pensamiento han ocupado el lugar de las mujeres¹⁴.

Orogar a los amigos aquello que corresponde a la familia; ésta es, por tanto, la segunda vía de la subversión, perfectamente coherente con la actitud socrática. Falta la tercera y última, que consiste en proclamar no sólo la inutilidad radical de las prácticas funerarias, sino la indiferencia del sabio con respecto a los tratamientos, todos ellos válidos, puesto que ninguno se ha referido a lo esencial y han abandonado la decisión a la elección de los demás. Sócrates no es Diógenes; no tomará disposiciones para que se eche su cadáver a los perros y a las aves de rapina¹⁵, y, a la pregunta de Critón: «Pero, ¿cómo llevaremos a cabo tus funerales?», le responde con toda sencillez: «Como os plazca». El ilustre Cínico, imitador demasiado celoso, tiene que endurecer y codificar la indiferencia socrática hacia el cuerpo; más realmente despegado de la vida, y sin duda alguna, menos crítico en lo referente a la ciudad, Sócrates se remite a Critón en lo que concierne a sus funerales. La elección es excelente: compañero de siempre, y el doble de ortodoxo que el excéntrico Sócrates, Critón, a lo largo de todo el diálogo, ha ocupado un lugar apartado en el diminuto cenáculo convocado para asistir al filósofo en el umbral de la muerte. A pesar de ser el único de los atenienses que no se ha visto reducido al papel de interlocutor mudo, no ha participado para nada, sin embargo, en el ejercicio dialéctico, encerrado en su dolor y abandonado a la única y exclusiva preocupación de todo lo concerniente al cuerpo y a la vida de su amigo. Pero, al confiarle el cuidado de su cadáver, como hombre justo, Sócrates no se resiste al placer de dar al menos dialéctico de sus compañeros una lección práctica acerca de la inmortalidad del alma: «Como os plazca... si es que me cogéis y no me escapo de vosotros». Si, en vida, Sócrates se halla

por completo contenido en su *lógos*, «Sócrates» —y Critón debería haberlo comprendido— no es otra cosa que su alma; ahora bien, desde el mismo instante de la muerte, ésta se apresurará a huir del cuerpo privado de vida: por tanto, no merece la pena que se llame Sócrates al cadáver que poco después verá Critón incinerar o inhumar, y éste deberá soportar el espectáculo sin «sufrir por todos los terribles padecimientos que, según él, está soportando Sócrates»¹⁶. Y, «sonriendo serenamente», el filósofo exhorta a su amigo (pero también, a través de él, a sus afligidos compañeros) a no cumplir con los ritos funerarios más que con lo que Pascal denominará un «pensamiento retrospectivo»: «Y que no diga, durante mis funerales: Es a Sócrates a quien estoy exponiendo, a quien conduzco a la sepultura, a quien estoy enterrando». (115c-e)

Sócrates se marcha, Sócrates parte hacia la felicidad de los dichosos (115d): al filósofo le pertenece el lugar que Hesíodo reservaba a la élite de los héroes de la Guerra de Troya, y Píndaro, en su segunda *Olimpica*, a los favoritos de los dioses¹⁷. Para su cuerpo, unos ritos vacíos, desde ahora, de su significación; para el filósofo, identificado con su alma, una vida inmortal. Y a sus discípulos les queda saber descifrar, sobre su cuerpo inerte, silencioso y opaco, la traza borrosa de la inmortalidad del alma. La lección es difícil, y sin embargo, basta con la voz todavía viva de Sócrates para acreditarla, frente a todas las ideas admitidas en la ciudad. Pero quien quiera medir el abismo introducido por el *Fedón* en el pensamiento griego sobre la muerte precisa interrogarse sobre el hecho de que, al asimilar a Sócrates a su alma, se debe valorar igualmente la estancia filosófica de los Dichosos en el Hades.

La valentía del Filósofo

Todos los hombres son mortales.

Sócrates es un hombre.

Por lo tanto, Sócrates es mortal.

Es muy conocido este razonamiento, que, en los colegios, pasa por ser la ilustración privilegiada del silogismo aristotélico¹⁸.

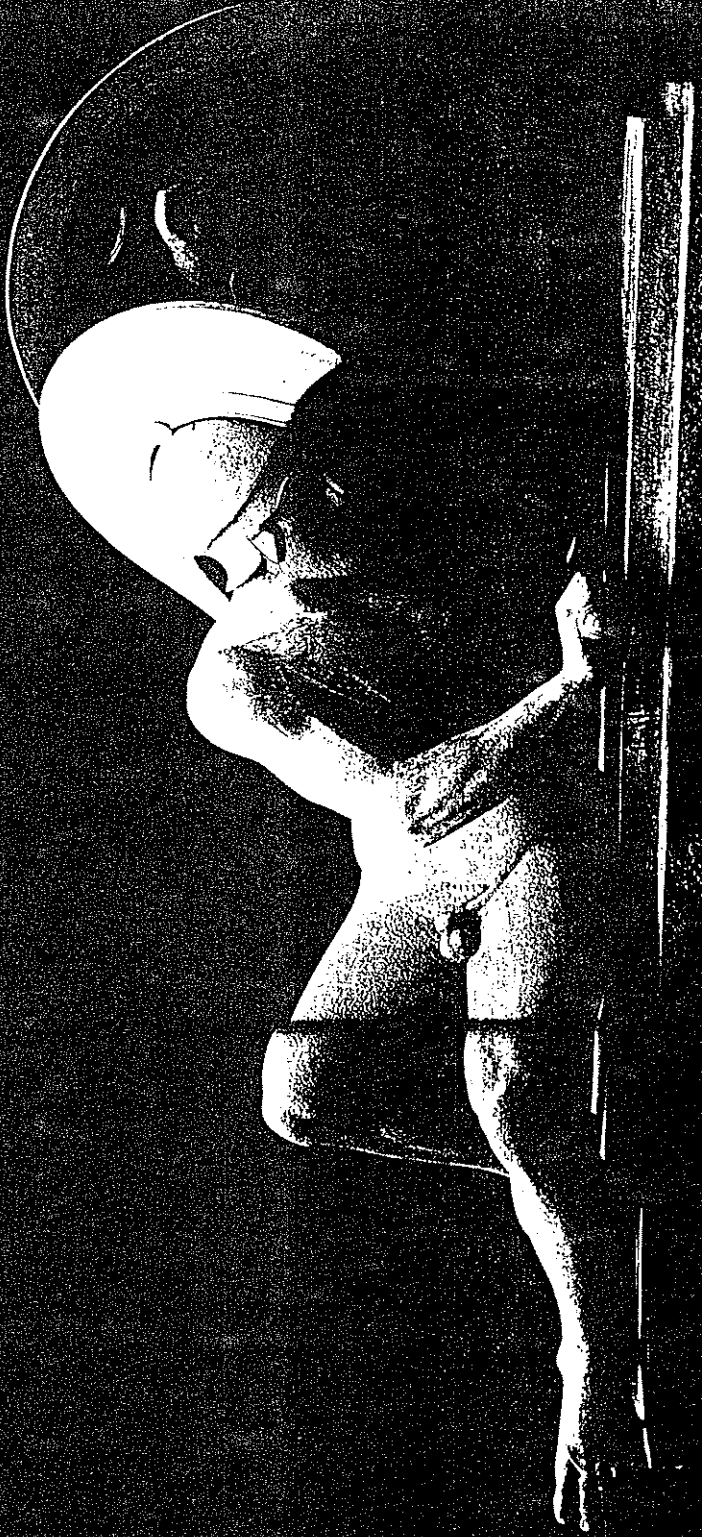
Independientemente del hecho de que sea o no efectivamente demostrativa, la demostración modelo basa su ejemplaridad en la ejemplar mortalidad de Sócrates, y este

hecho, sin duda alguna, no es indiferente. Pero, en el *Fedón*, ¿es Sócrates un hombre (*antropos*)? O, mejor dicho: ¿es Sócrates tan sólo un hombre?

Conviene, ante todo, observar una cosa: en muchos aspectos, Platón ha constituido a Sócrates, en el *Fedón*, como el filósofo por antonomasia, y el texto del diálogo es un monumento del lenguaje para instituir la conmemoración de Sócrates el filósofo. Igualmente, en la poesía arcaica, el prólogo de la *Teogonía* o la *Vida* de Esopo confieren al poeta por antonomasia una identidad y un nombre: Hesíodo, Esopo. Puede ser que la comparación sorprenda, a poco que hayamos olvidado que, durante el tiempo transcurrido entre su condena y su ejecución, Sócrates se ha hecho poeta, imitando a Esopo, como él, servidor de Apolo, y como él, víctima sacrificial del dios: Mediante una alusión a Esopo, efectuada al comienzo del *Fedón*, Cebe comienza el diálogo, y en un instante, la figura del filósofo sustituye a la del *Therapon* de Apolo. Desde luego, aquí se acaba el parecido entre Sócrates y Esopo. Si, en su alusión al dios de la música, el poeta se convierte en figura alternativa a la del filósofo, el filósofo Sócrates no recibirá un culto heroico, como el poeta Esopo¹⁹; ello no impide que, al condensar la vida de Sócrates en sus últimos instantes, el texto del *Fedón* sea el fundador de un discurso de gloria inmortal. Discurso en muchos aspectos tradicional, y cuyos acentos, muy conocidos, doblan como en contrapunto esta innovación platónica que constituye la teoría de la inmortalidad del alma.

Sin embargo, no es en el lado del poeta, a pesar de estar explícitamente sugerido por el texto, sino en el lado del guerrero, donde yo buscaría una respuesta a la pregunta: ¿Es Sócrates tan sólo un hombre?

En la lengua y en el pensamiento griegos, existen, como es bien sabido, hombre y varón; por un lado, está el hombre humano (*antropos*), y por otro, el hombre masculino (*aner*), dotado de todo tipo de valores, y que los textos se complacen en distanciar de la multitud pasiva de los seres humanos. *Aner* es el nombre de los héroes de la epopeya, y el del ciudadano-soldado del discurso fúnebre ateniense, este fragmento de diálogo cívico. Ahora bien, en el fondo del *Fedón* subyace la figura de un hombre viril, el *aner filósofos*, que la mayoría de las veces está en oposición al común de los mortales (*antropoi*). Ésta es una oposición esencial, introducida en un momento crucial del diálogo (64a-65a): comprender lo que está en juego en esta aclimatación a la muerte, en la cual consiste la vida filosófica, se traduce, en efecto, en distanciarse del populacho (y con él, de su portavoz, el poeta cómico), que ve en los filósofos unos «moribundos»²⁰



Guerrero herido, procedente del templo de Pallas Atena en Egina, siglo VI a.C. (Paris, Musée des Monuments).

y en su existencia el mórbido gusto de la muerte. «Los filósofos desean la muerte» (*tanatoti*), afirma el populacho; y se apresta a reservarles la suerte a la que aspiran: y los atenienses condenan a Sócrates, repitiendo el gesto del Estrepsiades de Aristófanes, que, en *Las Nubes*, acaba por incendiar la «sala de meditaciones» de los intelectuales. Sin embargo, el filósofo se desprende con toda tranquilidad de la muchedumbre y de sus opiniones: entonces, y sólo entonces, aparecen el texto la oposición entre alma y cuerpo, que el populacho de Atenas no comprende en absoluto. También es entonces cuando se autoriza al alma a huir simbólicamente del cuerpo, incapaz de poder evadirse sin demora de esta vida humana, de la que ningún *antropos* tiene derecho a escaparse mediante el suicidio.

¿Y qué hay del *aner filósofos*? No estamos muy alejados de él. Si, desde Aquiles al hoplita y desde el hoplita al ciudadano, el hombre viril puede caracterizarse porque se compromete por su propia voluntad a seguir las «vías de la muerte escogida»²¹, no resulta en modo alguno indiferente el hecho de que, a lo largo de todo el *Fedón*, la elección filosófica se defina como una conformidad ante la muerte. Conformidad denominada, que constituye el reconocimiento de una ley, y no la búsqueda del aniquilamiento, esta voluntad de razón y no de impulsividad se expresa mediante el verbo *etbelein*, y esta palabra basta para sugerir la tradición hoplita que subyace tras la filosofía y, tras la elección de Sócrates, la del ciudadano-soldado que, por la ciudad, acepta (*etbele*) la muerte²². Como el hoplita, como el ciudadano, el filósofo es un *aner*, y como el héroe y el ciudadano-soldado, sabe morir. Digámoslo con más claridad: si Platón toma prestadas las palabras de la tradición cívica, es porque tiene la intención de sustituir un modelo por otro, el ciudadano-soldado por el *aner filósofos*. Entre los atenienses, el discurso fúnebre distingue a los «auténticos ciudadanos» (*gnesioi politai*): el *Fedón* da preferencia a los auténticos filósofos (*gnesios filosofoi*: 66b 2). Mediante este juego de palabras, Platón levanta acta de un acontecimiento que él mismo ha contribuido, en gran medida, a precipitar: la victoria del filósofo sobre el ciudadano como paradigma del hombre viril, durante el transcurso del siglo IV a. de C.

Quien no afronta el peligro no es un hombre viril, y la vida filosófica se basa en el hermoso riesgo (*kalós kindunos*) que supone el apostar por el alma inmortal. Creer en la inmortalidad del alma, ajustar sus actos a esta idea, convenciendo a los interlocutores reacios cuyas objeciones pueden entrañar, en cualquier momento, la «muerte» del *logos*,

tal es el auténtico riesgo filosófico, mucho más grave que el afrontado por Sócrates ante sus jueces. Al pronunciar su *Apología*, el filósofo no ha podido salvar la vida, al no haber sido capaz de convencer a la ciudad; pero lo peor habría sido no haber logrado arraigar en sus discípulos la idea de que el alma es realmente inmortal: es por esto por lo que el *Fedón* se presenta como la verdadera apología de Sócrates.

Pero también hay otras cosas en el *Fedón*, abriendo y cerrando el diálogo, como el discurso fúnebre del filósofo que ha sabido morir noblemente (*gennaios*), del hombre más valeroso (*aristos*), más sabio y más justo de su época. ¿Un discurso fúnebre? Es posible que el lector atento recuerde que Platón se interesaba verdaderamente por el género del discurso fúnebre, al que consagró un diálogo cuyo epónimo es precisamente uno de los interlocutores mudos del *Fedón*²³. Si la lista de los amigos reunidos en torno a Sócrates es simbólica —y todo indica que lo es, tanto en lo tocante a los presentes como a los ausentes, a los que nombra y a los que calla²⁴—, la presencia de Menéxeno no responde, sin duda alguna, a la casualidad: Menéxeno, última persona a la que se nombra de los atenienses presentes ese día, y ante el que no hacía mucho se había consagrado Sócrates a una brillante parodia del discurso fúnebre cívico.

Es preciso releer el *Menéxeno* junto al *Fedón*, lo cual es, por otro lado, perfectamente legítimo, dado que ambos diálogos se escribieron aproximadamente por las mismas fechas. Entonces, se verá que, frente al discurso fúnebre colectivo, alocución social errónea, es decir, peligrosa, en cuanto que pretende otorgar al bueno (*agátos*) y al malo la misma parte de gloria inmortal en la ciudad, el *Fedón* opondrá implícitamente el elogio de un hombre que no espera a la muerte para revelar su valor, y que en el más allá, donde se sabe distinguir a los buenos de los malos, va a encontrar la felicidad. También es posible que debamos interrogarnos sobre el secreto parecido que vincula la apertura de la crítica del discurso fúnebre en el *Menéxeno* con la formulación del ideal filosófico como un hermoso riesgo; por un lado, *kinduneite kalón* («la muerte en combate tiene el riesgo de que es muy hermosa»), por otro, *kalós kindunos*; por una parte, la sospecha surgida de repente sobre el valor de la «hermosa muerte» del ciudadano-soldado; por la otra, el heroísmo calculado de la vida filosófica, para concluir la disertación de Sócrates. Pero, del *Menéxeno* al *Fedón*, se observa un cambio más importante aún, relativo a la propia persona del filósofo. El *Menéxeno* experimentaba en Sócrates el efecto del discurso cívico de gloria, mientras que el *Fedón* consigue su efecto mediante la puesta en escena del *aner filósofos* en toda su gloria. Mediante el encanto de la

alocución fúnebre, Sócrates se daba importancia, habiéndose hecho instantáneamente más noble (*gennaióteros*) ante sus propios ojos, y más admirable (*taumasióteros*) ante los ojos de los demás; a esta nobleza fingida que se disipa con el recuerdo de las palabras del orador, todo, en el *Fedón*, opone el verdadero poder de convicción que emana de la persona del filósofo y que todos experimentan, desde sus compañeros hasta el guardián de la prisión: la admiración que le consagran sus amigos es plena, cuando al aliviarlos de una derrota dialéctica, sabe insuflar en ellos un nuevo ardor (88e-89a), pero es al servidor a quien le corresponde afirmar que la nobleza ha alcanzado en Sócrates su más alto grado de autenticidad (*gennaiótatos*: 116c). En el *Fedón* se puede admirar a Sócrates con razón. Además, se apresta para el verdadero viaje que le conducirá hacia la morada definitiva de los filósofos, lugar dichoso de felicidad. ¿Cómo no evocar el *Menéxeno* y sonreír por el viaje a las Islas de los Bienaventurados que, sin haberse movido del sitio, creía Sócrates haber realizado mediante el hechizo de la elocuencia cívica?

Evidentemente, para poder medir la distancia que separaba al *logos* socrático de la elocuencia oficial, es necesario aprender a resistir a la celada del parecido: Como el propio Platón no ha cesado de afirmar, no hay nada que sea más parecido a lo verdadero que lo falso, mientras que, por otro lado, suele empeñarse en decretar falso el pensamiento cuando se dedica a desviar la lengua en su propio favor. Así pues, he aquí la tarea del lector: con las mismas palabras, descifrar el antagonismo de ambos modelos. Es necesario sonreír cuando se constata que, en el *Menéxeno*, la evocación de la valentía (*andreia*) viene acompañada por una sorprendente yuxtaposición de la apariencia y de la verdad (247d 8), pero debe tomarse en serio al *Fedón* cuando éste afirma que «los que reciben con justicia el nombre de amigos del saber son virtuosos y valientes» (*andreioi*: 83e).

Por lo tanto, el filósofo se apropia de la *andreia*²⁵, nombre que significa tanto valentía como virilidad, contraseña de la ideología de la ciudad. Pero, más generalmente, y dejando a un lado el *Menéxeno*, al despojar a la alocución fúnebre de sus palabras clave, Platón emprende en el *Fedón* un combate contra el discurso de inmortalidad cívica. Vamos a ofrecer algunos ejemplos significativos.

Cuando pronunciaba la alocución fúnebre, Pericles quería que los atenienses fueran amantes (*erastai*) de la ciudad; dando un paso más, de la ciudad hacia lo que le sirve de inmortalidad, Diótima, en el *Banquete*, ve en la gloria un objeto de amor que puede ser

utilizado por muchos; por último, en el *Fedón*, no existe otro amor que el del pensamiento (*eros fronesos*): para los *antropoi*, la ciudad y su gloria, para el *aner filósofos*, la práctica de la reflexión, alimento del alma. Dado que la alocución fúnebre no distingue entre la vida, el alma y el cuerpo, se dice, indistintamente, que los ciudadanos han dado su persona (*soma*) a la ciudad, o bien que no han considerado correcto querer la vida (*philopsychein*); el filósofo no tiene más apego a la vida que el ciudadano modelo, pero, a fin de poder expresar el aislamiento filosófico, *philopsychein* no resultaría conveniente para Platón, cuyos esfuerzos están dedicados, en su totalidad, a separar la *psiqué* de la vida del cuerpo: también forja una palabra, *filosómatos*, el amigo del cuerpo, a quien opone el filósofo. En la «muerte hermosa», el ciudadano ha dado todo lo que tenía, su vida, pero —como dirá Lisias en su alocución fúnebre— no le pertenece (*psiqué allo-tría*): al dar su adiós al renombre inherente al cuerpo, el filósofo del *Fedón* los envía a paseo, como algo ajeno (*alotrious*) a su ser, pero a él le queda lo esencial: el pensamiento, que nutre su alma y que le pertenece en propiedad, y que le acompañará más allá de la muerte. Ventaja incalculable de la estrategia platónica, las palabras son las mismas, y no obstante, nunca se ha cruzado la distancia que separa la gloria y la inmortalidad del alma²⁶. Para volver a lo que más nos interesa, por último, no hay que sorprenderse de que Platón, que encasilla la virtud política junto al cuerpo (82a-b) haya tenido el valor de desmontar el mecanismo cívico de la *andreia*: para demostrar que únicamente los filósofos tienen derecho al título de *andreioi*, le basta con afirmar que «todos los hombres son valientes a causa del miedo, salvo los filósofos»; repentinamente, sale a la luz la dimensión «económica» de la virtud cívica, voluntariamente reprimida en la alocución fúnebre: la muerte hermosa era, para los oradores, un cambio incommensurable de la vida por la gloria, mientras que Sócrates no ve en ella más que un trueque entre dos temores de diferente naturaleza²⁷.

Exit el valor cívico, paso a la *andreia* del filósofo, que no significa cambio, sino purificación.

Extraña *andreia*, sin duda, en relación con la moral hoplita cuyos valores se complacía Sócrates en subvertir. Y los subvierte, por ejemplo, cuando hace el elogio incongruente de la huida, huida noble del alma que, cuando la muerte avanza sobre el hombre, le cede paso con júbilo: el hoplita no huye (e incluso es esto lo que lo constituye como tal), pero ya en el *Laques*, Platón, cuando reflexionaba sobre el valor, había asignado a

la retirada una valentía, y precisamente había sido en una retirada, tras el desenlace de la batalla de Delión, donde se había mostrado el coraje paradójico del Sócrates hoplita, celebrado por Alcibíades en *El Banquete*. Aún se sigue adivinando la subversión del valor cívico en la perpetua interferencia a la que procede Sócrates, entre el lenguaje de la guerra (del que huye) y el de la esclavitud (en el que se explaya).

Aquí encontramos el más conocido y comentado de los pasajes del *Fedón*. Cuando, para justificar la prohibición del suicidio, Sócrates afirma que «la humanidad se encuentra en una especie de *Frouzá*» de la que no debe liberarse ni evadirse (62b). ¿Cómo convendría traducir la palabra *Frouzá*? La tradición tiene preparada una respuesta inmediata: sin interrogarse demasiado sobre el hecho de que este sustantivo es un nombre de acción (que, por lo general, designa una «guardia»), sin sorprenderse del hecho de que, en la economía del diálogo, no se haya consumado, y ni tan siquiera evocado, la división del hombre en cuerpo y alma, esta tradición proclama que Platón se ha limitado a aludir a la teoría órfico-pitagórica del cuerpo-prisión; sin duda, existe un pasaje del *Gorgias* donde resulta muy difícil evitar traducir *Frouzá* por «prisión»; pero este caso es una excepción del campo semántico de la palabra, lo que no inquieta demasiado a los comentaristas, o no les inquieta menos que la inversión a la que procede Platón en el *Fedón*, cuando asimila a una prisión el mundo de los vivientes y no el del Hades, que tradicionalmente se ha considerado como tal. No cabe duda alguna que *Frouzá* tiene reminiscencias de prisión; pero, si leemos con atención el pasaje en el que Sócrates afirma que «esta fórmula no resulta fácil de desembrollar» deberíamos tratar de evitar limitarnos a una traducción unívoca del término. De hecho, como prisión, *Frouzá* tiene también mucho que ver con una mazmorra para esclavos, ya que la imagen siguiente desarrolla la idea de que los hombres son propiedad de los dioses, que montan guardia a su alrededor. Pero, en el texto del *Fedón*, la palabra *Frouzá* tiene también su sentido más común, el que Platón le asigna en las *Leyes*, y sobre todo, el que los contemporáneos del filósofo le asignan con toda naturalidad: *Frouzá* es el servicio de guardia, la guardia que montan los efebos en las fronteras del territorio de la ciudad, bajo la supervisión de los magistrados; *Frouzá*, que no es sino una vigilancia vigilada. ¿Por qué, entonces, negarse a admitir que en esta palabra es preciso condensar tres imágenes: la de la prisión, la de la mazmorra de los esclavos —en este caso, toda la humanidad— que tienen a los dioses por amos, y la del servicio de guardia que no puede quebrantarse huyendo mediante el suicidio? Esclavos de esta guardia, los hombres no

pueden huir de la vida; guardianes de esta vida presidida por los dioses, carecen de derecho a la fuga. Por no haber aceptado la polisemia, se ha querido excluir el sentido militar sin percatarse de que, en el *Fedón*, la guerra está constantemente ligada a la esclavitud. Se trata, por otro lado, de una guerra bastante heterodoxa: *Frouzá* puede servir tanto para los ejercicios de los efebos como para una guerra de asedio, mientras que *taxis*, el puesto de combate, es, en el *Menéxeno*, el propio nombre del imperativo hoplita. Falta por saber por qué los historiadores de la filosofía, que no prestan la suficiente atención a los avatares de la guerra en Platón (¿es que la guerra es acaso un objeto filosófico, digno del gran Platón y de su discurso sobre el alma?) han dejado de señalar la oposición, esencial en el diálogo, entre la humanidad y el filósofo: la humanidad, a la que le está prohibido escapar de la *Frouzá*, puesto que, al estar mezclados el cuerpo y el alma, los hombres destruirían ambas cosas mediante el suicidio; y el *aner filósofos*, que por muy sometido que se encuentre a la condición humana, sabe liberar su alma para que ésta huya del cuerpo²⁵. Decididamente, para leer el *Fedón*, sería necesaria una reflexión sobre la valentía viril del filósofo.

Filósofo arquetípico, Sócrates afronta la muerte sin un solo instante de miedo, y su tranquilidad es una demostración de la inmortalidad del alma mucho más eficaz que todos los argumentos dialécticos. Gracias a ello, Sócrates pudo beber el veneno «conviniendo toda su serenidad, sin un temblor, sin una alteración del color de su semblante ni de sus facciones», digno descendiente de los héroes homéricos en los que se reconoce el hombre valiente porque «jamás le cambia el color del semblante ni se turba»²⁶. Pero cuando, incapaces ya de contener su dolor por más tiempo, los discípulos estallan en sollozos, y como las mujeres enlutadas de la *Iliada*, lloran por sí mismas al mismo tiempo que lloran por su amigo, renace en Sócrates el ciudadano ateniense, para quien el llanto, por su carácter femenino, le está vedado al hombre viril, y, cuando exhorta a sus amigos a mantener la compostura («¡Refrenaos!», *kartereite*), está hablando como un hoplita (117c-e).

Desde los primeros párrafos del diálogo, Sócrates había desposeído de la *anáreia* a la muchedumbre, refutando o invirtiendo los valores admitidos: contra la alocución fúnebre, había proclamado que sólo son valientes los filósofos; contra el Aristófanes de *Las Nubes*, que comparaba a sus discípulos, pálidos y demacrados, con los prisioneros laconios de Pilos, había encerrado a toda la humanidad en una *frouzá*. La tranquilidad que manifiesta cuando ve aproximarse la muerte demuestra que Sócrates encarna el

temperamento filosófico al que los libros VI y VII de *La República* atribuyen la *andρεία* como virtud primordial. El filósofo suele ser valiente porque se abstiene (*karterein*) de los deseos corporales (82c), pero Sócrates lo es específicamente porque, durante la diversión dialéctica, es para sus discípulos como un caudillo militar. Ya hemos hablado de la admiración que suscita entre sus compañeros cuando, comportándose al mismo tiempo como curandero y buen estratega, ha sabido insuflar un nuevo ardor en sus tropas, «en fuga y vencidas»: Esculapio, dios de la medicina, habrá merecido sobradamente el gallo, emblema de la victoria que, con sus últimas palabras, le dedica Sócrates en nombre del grupo de filósofos (88e-89a, 118a). Lo único que le faltaba por hacer, para arrancar a los suyos del derrotismo, era evocar la guerra histórico-legendaria de la Tireátide, combate ritual e iniciático³⁰, y prometer a Fedón una ayuda que, analizándola a fondo, se asemeja mucho a la fuerza de Hércules (89b-c). Con todo esto se comprende que la valentía del filósofo se ejerce a lo largo de su discurso aún más que a lo largo de su vida.

Si el modelo edificante de la serenidad socrática constituye la prueba definitiva de la inmortalidad del alma, todavía falta por llevar el razonamiento a su término; ahora bien, como todo parece indicarlo, la práctica de la discusión dialéctica exige valor, sobre todo cuando trata de los efectos que provoca la muerte en el alma —en este caso es preciso tranquilizar a los discípulos, como al niño que tiene miedo del coco— o cuando, en el transcurso de una discusión relativa a la oposición de los contrarios, se plantea una objeción que aterroriza al interlocutor desprevenido; también es necesario que el filósofo conserve su sangre fría cuando un combatiente de a pie, un anónimo, lleno de una bravura irreflexiva, parecida a la temeridad, relanza el debate (77e, 101a-d, 103a-b). En resumen, la discusión dialéctica es un combate y, si el Fedón no es el único diálogo que lo sugiere³¹, habrá que reconocer, al menos, que el lenguaje de la guerra aflora en él con una coherencia excepcional. Podemos dialogar «a la manera homérica», que consiste en llegar lo antes posible al cuerpo a cuerpo con el adversario —entendámonos: a demostrar una teoría— (95b), nos podemos encastillar en una posición que consideramos sólida (que más de una vez se expresa mediante el verbo *diiskhrizomai*), pero siempre es preciso llegar al logos «con coraje y ardor» (90e), puesto que en el mismo razonamiento los argumentos libran una guerra encarnizada que, en torno a la inmortalidad del alma, que es lo que realmente está en juego, se parece a veces a una guerra de exterminio (102d-104b).

De este modo, tanto en el logos como en la vida, el filósofo, héroe de epopeya o nuevo hoplita, sabe dominarse³², y resulta admirable la maestría con la que, a lo largo de todo el diálogo, el filósofo Platón lleva a cabo, a beneficio de su héroe tutelar, esta empresa de reapropiación de los valores ciudadanos. Al separar de manera irreductible el alma del cuerpo, Platón cercena para siempre la idea de la inmortalidad de la gloria cívica a la que ésta se hallaba indisolublemente vinculada. Es a partir de este momento cuando comienza la larga historia occidental del alma. Pero, independientemente de que sea una triquiñuela filosófica o el influjo inconsciente de una lengua rica de un pasado prestigioso, el discurso del valor y de la muerte elegida continúa —desplazado, invertido— acompañando el logos sobre la inmortalidad. ¿Es ésta una razón, la razón griega, de la brillante trayectoria del Fedón? Después de todo, las rupturas más atinadas bien pueden ser aquellas que han adoptado la forma exterior de la repetición.

Es muy posible que lo sea, si bien no constituye la razón última de la sobresaliente trayectoria del Fedón el hecho de que, tanto para la tradición como para nosotros, este diálogo deba su fuerza a que el filósofo arquetípico esté dotado de un nombre y un cuerpo, y que afirme tener un alma. Puesto que la presencia de Sócrates vive en la figura genérica del filósofo, el interrogarse acerca del viraje operado en el Fedón parece mucho más una reflexión sobre un efecto de lo real muy bien orquestado. A la mayor gloria del alma, por supuesto. Pero también, sin duda alguna, a la del Sócrates mortal, inmortalizado para siempre.

Acerca del logos de Sócrates y de su cuerpo memorable

No se ha dejado nada al azar para acreditar que el Fedón es el relato «histórico» de la muerte de Sócrates: el narrador se encontraba allí en persona (la palabra que abre el diálogo es *autós*), lo que garantiza la precisión de su relato, al mismo tiempo que le confiere validez. Por otro lado, debe asignarse una función análoga a las impresiones calculadas (por ejemplo, en la enumeración de los amigos de Sócrates), incluso la laguna que de repente sustrae a Fedón el nombre de uno de los presentes, más afanoso que ilustre. En cuanto a la famosa frase «Platón, si *no recuerdo mal*, estaba demasiado débil para asistir»³³, no hay lector que pueda creérsela de buenas a primeras: antes de que, reprimiendo el aliento, advierta que, tras el narrador de la memoria incierta, se encuentra

el autor. Platón, que, al menos en este punto, sabía perfectamente lo que allí sucedía, se ha recorrido ya un buen trecho del diálogo; y sin duda será preciso adentrarse aún más en la lectura para pensar en plantear la pregunta de la ficción, para interrogarse cómo, estando ausente Platón, puede presentarse este relato como auténtico.

Sin embargo, como ya se ha sugerido, no hay nada que contribuya en mayor medida a acreditar la veracidad del *Fedón* que el propio Sócrates: veracidad de los últimos instantes del filósofo, a los que la rica escenografía del diálogo invita al lector a asistir en persona; veracidad de la tesis sobre el alma inmortal que sólo consiguen la convicción al tomar prestado de Sócrates un fragmento de su presencia. Siempre se puede, como tantos comentaristas, tratar de enumerar las «pruebas» de la inmortalidad del alma (ya que se encontrarán cinco, o siete, u once, o más, o menos). Incluso se puede, al igual que lo ha hecho la mayoría de los eruditos anglosajones, discutir hasta la saciedad sobre la validez de tal o cual prueba. Pero cualquier lector se pierde en el *Fedón* en tanto que no se dé cuenta de que este largo diálogo está construido en torno al proceso según el cual Sócrates y sus *logos* colaboran mutuamente a acreditar la idea de que el alma es inmortal³⁴. Desde el comienzo del *Fedón*, se impone la constatación de que «la demostración... no es el principal objetivo del diálogo»³⁵, y a medida que nos acercamos al final, podemos interrogarnos acerca de la fuerza persuasiva de dicho *logos*, dado que, para apaciguar las últimas inquietudes de los discípulos, Sócrates debe hacer una apuesta sobre la vida moral, segura por un mito (107a-114c); no cabe duda de que, sin la presencia activa de Sócrates, el discurso correría el riesgo de decaer, debido al gran desconcierto de los aprendices de filósofo deseosos de afirmar sus convicciones vacilantes. Pero, a la inversa, Sócrates necesita el *logos* para convencer a sus interlocutores del fundamento de los motivos de su serenidad; el discurso no debe «morir», ya que el filósofo tiene necesidad de su ayuda: Sócrates acudirá en ayuda del *logos*, con el fin de devolverlo a la vida (88c-89c): *eboethei toi logoi, anabiosasthai*; tras lo cual, habiéndose alcanzado la victoria conjunta del filósofo y del discurso sobre la muerte, será conveniente darle las gracias a Esculapio³⁶. Mientras tanto, lo que se observa a lo largo de todo el diálogo es la solidaridad de un hombre y de un discurso, anunciada en el interludio sobre la «misología» (89d-90d), hasta el punto de que las palabras clave pasan alternativamente de Sócrates al *logos* y del *logos* a Sócrates³⁷.

Ahora bien, permanece una cuestión cuyo examen no conviene demorar, puesto que el *Fedón* la plantea con toda claridad: ¿Quién es Sócrates? La respuesta parece deducirse

de sí misma, al menos si nos atenemos al mensaje explícito del texto, donde se elabora como una teoría de la individualidad³⁸: Sócrates, a buen seguro, es su alma. Por lo menos, de entrada se deduce, en términos generales, que la persona del filósofo se identifica con su *psiqué*: es preciso saber comprenderlo detrás de frases en las que, para negar la sociabilidad con el cuerpo, el «nosotros» genérico de los filósofos se sustituye por la *psiqué* como sujeto de la acción (76a). Y si, después de haber definido el Hades como la mansión de las almas, Sócrates instala en él finalmente a «los muertos», ello quiere decir que todo lo relativo al hombre pasa idealmente a su alma en el instante de la muerte: el muerto carece de cuerpo, pero el cuerpo no es nada... Sin duda, esta lección preliminar nos lleva muy claramente hacia la persona de Sócrates; pero, para uso de la mente poco filosófica de Critón, hace falta, para terminar, especificarla: Sócrates explica a su amigo, que le propone demorar el momento de apurar la cicuta, para imitar a aquellos condenados que se consagran una vez más a la comida, a la bebida y al trato sexual —lo cual, en una etapa del razonamiento ya pasada, se ha definido como placeres propios de las almas más apegadas al cuerpo (116e, 81b)—, que se encuentra a punto de partir, y que el Sócrates que se va es un alma que ya no tiene nada de la individualidad visible que era el cuerpo de Sócrates.

En todo caso, y es preciso destacarlo, la lección aparece muy tardíamente, después (y sólo después) de que Sócrates haya mantenido en el *logos* toda la fuerza viva de su presencia física. Aunque el discurso no lo manifieste, Sócrates tenía aún la necesidad de ser la mezcla de alma y cuerpo que es un hombre³⁹ y cuando, tras un interludio de silencio en medio de la conversación, dice el texto que «Sócrates estaba absorto (*autós*) en el argumento que se acababa de exponer» (84b-c) parece que, traducir, como lo hace León Robin: «Socrate, cela se voyait à le regarder, *avait l'esprit tout entier* a l'argument qui venait d'être exposé» (*Sócrates, según se dejaba ver, tenía su alma sumida por completo en el argumento que se acababa de exponer*) es forzar, por anticipación, el movimiento del diálogo. *Autós o Sôkrátēs*: El propio Sócrates, Sócrates en persona, no es todavía un alma, no es sólo un espíritu, sino que es un todo, perceptible a la vista —y sabemos cuántas veces observan los discípulos a Sócrates—, aun cuando, en los argumentos precedentes, se haya consagrado a un ataque en regla contra lo visible y sus encantos engañosos.

¿Quién es Sócrates? su alma, por lo que él mismo afirma. Pero, en la materialidad del diálogo, Sócrates tiene mucho que ver con su cuerpo, ese cuerpo de silencio que evoca

Alciades en el *Banquete*, ese cuerpo que esconde al hombre interior y a la belleza de su alma, pero que porta incontestablemente la carga afectiva que, para los discípulos, conlleva la persona del filósofo. Por lo tanto, es necesario, a pesar de la autoridad del *Fedón*, a pesar de la lección que se ha impartido al mismo tiempo al lector y a Critón, volver al cuerpo de Sócrates, contra la corriente del texto, o al menos, de su contenido más aparente puesto que, a otro nivel, dar este paso significa prestar atención a la materialidad de la escritura del diálogo.

En las primeras páginas de *Psyché*, E. Rohde observa que, por lo general, la *psiqué* no sale a escena más que cuando su separación del hombre vivo es inminente o ya ha tenido lugar. Sócrates va a dejar esta vida, lo cual concierne a la *psiqué*, a su *psiqué*, en el *Fedón*. Pero también concierne a su cuerpo, del que, sin embargo, se ha separado su alma más de una vez, si al menos ha puesto en práctica la *meleté tanaton*, ejercicio de muerte al que invita el filósofo (y que, al haber leído el *banquete*, donde más de una vez cae en estado cataleptico, sabemos que lo ha practicado a menudo). Es necesario hacer un inciso relativo a la *meleté tanaton*, práctica ascética que, desde los chamanes arcaicos hasta el filósofo del *Fedón*, intenta separar el alma del cuerpo.

Si hemos de creer a Sócrates, se trataría de anticipar el estado de muerte, que se caracteriza, de acuerdo con la primera definición que se nos ofrece, por el hecho de que «el cuerpo, una vez separado del alma, queda a un lado sólo en sí mismo, y el alma a otro, separada del cuerpo y sola en sí misma» (64c). Sorprendente reversibilidad, que piensa en la separación en el sentido del cuerpo, antes de pensar en el del alma. Sin duda, esta reversibilidad sólo se enuncia por quedar inmediatamente abandonada, y porque, en el momento de la separación, ya no se proseguirá por la vía del cuerpo, teniendo el alma derecho a aislarse. Pero si se lee el texto con atención, se deducirá con facilidad la hipótesis de que el cuerpo no se deja abandonar de este modo. Pues, para describir el alma dedicada al proceso de separación, Platón, el autor, recurre al lenguaje del cuerpo.

Sin duda, el alma es un ente vivo, lo que le hace someterse, como el cuerpo, a un régimen (*trofé*: 81d, 84b, 107b). No podemos sino quedar impresionados por la corporeidad de los movimientos del alma para abandonar el cuerpo: esfuerzo de reunión, de «recogerse en sí misma desde todos los puntos del cuerpo» (67c). Dicho con pocas palabras, el alma lleva a cabo lo que, en las *Nubes* el coro ordena hacer a Estrepsiades

en sí mismo, concentrarse, o más exactamente, «densificarse» (*phiknosas*) para poder pensar mejor. Es inútil, para justificar este lenguaje, evocar el alma demasiado ligada al cuerpo, y a la que este contacto hace «titubear como si estuviera libre», o, tras la muerte, deambular entre las tumbas como un fantasma sombrío, imagen engañosa, pero visible (*eidolon*)⁴⁰. Se trata del alma del sabio, que, con toda la pureza de la intención filosófica, se esfuerza por lograr esta separación. Sin duda, Platón ha tenido mucho cuidado en adelantarse al asombro del lector al insistir en la «terrible fuerza» de esta prisión que es el cuerpo, al que el alma está encadenada y como pegada, si bien es preciso que el filósofo lo afronte como una educación de los sentidos a la inversa, enseñando al alma a deshacerse, por turno, de todas las dimensiones del cuerpo, para concentrarse en sí misma⁴¹. Pero, con este vocabulario «técnico» que, a lo largo de todo el *Fedón* jalona los esfuerzos de concentración del alma, no hay nadie que haya subrayado mejor que Platón la paradoja de que, en el instante mismo de la separación, «el ser parece disminuir su identidad a nivel del cuerpo»⁴². Y ya es hora de que volvamos a Sócrates, a su alma y a su cuerpo. Sócrates, que no va esta vez a ejercitarse en la muerte, sino que va a afrontar la muerte, una muerte que se diría que no va a tener nada de metafórica. A no ser que en estos últimos instantes del filósofo su cuerpo sea metáfora del alma, que contempla la liberación al igual que al comienzo del diálogo, el cuerpo liberado de Sócrates anunciaba la liberación de su *psiqué*.

Regresemos, pues, a Sócrates y a su cuerpo, simbólico, o al menos, muy expresivo. A este *soma* que, en el diálogo, es el mejor indicador de la lectura: ésta es una ocasión de reflexionar sobre la importancia del cuerpo en un texto que no habla más que de deshacerse de él.

Durante la parte más importante del diálogo, Sócrates permanece sentado. Antes de la llegada de sus discípulos se hallaba tendido, pero se sienta en cuanto Jantipa le da la espalda, poniendo los pies en el suelo. Así pues, está sentado, no se levantará más que para tomar un baño y será sentado cuando beba el veneno, tras lo cual, obedeciendo las instrucciones que le han sido dadas, no hará otra cosa que tenderse de nuevo, esta vez definitivamente. Por lo tanto, Sócrates se encuentra sentado, postura eminentemente simbólica —es la del condenado a muerte, pero también la del iniciado⁴³— y el propio filósofo sugiere una interpretación parecida, cuando, al refutar los análisis de los pensadores dedicados a esta materia, que apasionados por las causas físicas, creían poder explicar esta postura mediante la descripción del juego de los huesos con la carne, los

músculos, los nervios y los tendones, afirma que está sentido porque ha aceptado el veredicto de los atenienses (98c-99b). Sócrates se encuentra sentado, pues, y los escasos movimientos que hace durante el transcurso de la conversación sirven periódicamente de medida para reajustar el discurso; ha lanzado el diálogo partiendo de su cuerpo, con unas observaciones sobre el placer y el dolor, sugeridas por el entumecimiento de su pierna dolorida, pero que ya nos anuncian una reflexión sobre la armonía de los contrarios.

Cuando, siguiendo las instrucciones del encargado de preparar la cicuta, Critón le aconseja hablar (en realidad, conversar: *diálegesthai*) lo menos posible, para no acalorarse —lo cual sería contrario al efecto del veneno, que actúa mediante el frío— el filósofo desdena esta observación mundana: de hecho, es necesario que tanto el calor como el frío, lo agradable como lo doloroso, se combatan en el cuerpo de Sócrates, al ser dicho cuerpo el espejo de la discusión dialéctica, y sobre todo, de la discusión acerca de la oposición entre los contrarios⁴⁴. Una vez que se ha puesto punto a la conversación y que el día ha llegado a su fin, Sócrates bebe el veneno. En ese momento, desviando hacia el cuerpo del filósofo la actividad examinadora propia de la dialéctica (*skopein*: 64d), Platón someterá el cuerpo de Sócrates al examen del encargado de administrarle la cicuta, y Platón sugiere al lector ver en ello la imagen subyacente de la retirada del alma⁴⁵.

Para finalizar, deberemos hacer algunos comentarios acerca del modo en el que el efecto de la cicuta se deja sentir sobre el cuerpo del filósofo, progresión en la que Platón quisiera condensar todo el significado del diálogo. Cuando me refiero a la cicuta, no hago sino seguir una convención posterior al *Fedón* (pero, desde el punto de vista histórico, completamente fundada), y no se me escapa que, al dar a este brebaje mortal el nombre de *Fármakon*, Platón pretende hacer de él una bebida de inmortalidad⁴⁶. ¿Fármaco de inmortalidad la cicuta? Según el parecer de Sócrates, sin ninguna duda, puesto que, llegado el momento, el filósofo decide beberse el veneno voluntariamente y sin necesidad de apelar a la orden⁴⁷. Y es que la cicuta, en la que Aristófanes veía el camino más corto (*atrapós*) hacia la muerte, actualizará lo que en el *Fedón* se designa como el *atrapós* del filósofo, ese ejercicio de muerte mediante el que se libera en vida de las limitaciones del cuerpo: materialización del *logos* tras la entrega del alma, la cicuta lleva a cabo lo que para Sócrates estaba virtualmente cumplido⁴⁸. La cicuta es liberadora, y tanto más cuando le ofrece a Sócrates la posibilidad de una muerte ejemplar, con esa

serenidad inmóvil que han admirado generaciones de lectores. Indudablemente, el efecto de lo real o más bien la eficacia de la ficción—llegan a su plenitud gracias a esta muerte serena. Porque Platón tiene muy en cuenta que, a causa de la fuerza persuasiva de la descripción, el lector olvidará interrogarse sobre lo que significa, realmente, una muerte por cicuta.

Rompamos una vez más el encanto paralizante de lo sublime y leamos lo que dicen sobre la cicuta otros autores griegos: Aristófanes y Teofrasto, así como el médico Nicandro. Pues bien, en lo tocante al frío y al entumecimiento de los que hablan todos los autores (que también se muestran de acuerdo sobre la rapidez de la muerte causada por este veneno), Nicandro añade algunas precisiones que concuerdan bastante mal con las indicaciones del *Fedón*: si hemos de creerlo, no contento con sumar al entumecimiento la sobreexcitación, el bebedor de cicuta, cuya cabeza se extravía, verá enseguida afectadas su inteligencia y su consciencia. El lector, ahora, deberá volver al *Fedón*: Si tiende a la prudencia, llegará a la conclusión de que Platón ha preferido una versión a la otra: la versión tranquila a la versión violenta del envenenamiento. Pero también se puede ir más allá y asumir las consecuencias de un estudio irreverente: En tal caso, la muerte de Sócrates, tan verdadera, se convierte en una pura construcción filosófica⁴⁹. De hecho, la progresión de la cicuta en el cuerpo del filósofo es muy simbólica: la cabeza no se verá jamás afectada por ella: El *Timeo*, ciertamente, hace de ella la sede del enraizamiento celestial del hombre, y el filósofo, más que cualquier hombre, ha sabido desarrollar sus raíces celestiales. El veneno avanza desde lo más bajo hacia lo alto, desde los pies, que han hollado la tierra, hasta el corazón, cuyo calor se apagará con el frío de la cicuta. Pero para Sócrates queda todo consumado cuando, ya paralizados los pies y las piernas, el frío se apodera del bajo vientre, emplazamiento de los deseos que el filósofo ha sabido vencer. El resto es silencio, silencio sobre la porción más noble del cuerpo, y sobre la liberación del alma, que es preciso saber adivinar.

De este modo, al liberarlo para siempre del cuerpo, el *Fedón*, en el cuerpo mortal de Sócrates, ha elegido lo que conviene liberar antes que nada: lo que, al enraizar al hombre en el suelo, hace de él una planta terrestre. Pero, ¿se libera de este modo el cuerpo de Sócrates? Frío y rígido como una piedra, el cuerpo de Sócrates, que ya está a punto de marcharse, adopta bastante bien, en las últimas líneas del diálogo, el papel del *Kólosos* arcaico, el doble memorable del fallecido⁵⁰. En su cuerpo rígido, Sócrates ha visto cómo la fuerza del texto de Platón le ha erigido una estatua. Estamos seguros de que a Critón

le costará no buscar a Sócrates en esta presencia helada; que dudará en creer que este Sócrates que allí se encuentra no es nada en absoluto, puesto que el alma de Sócrates ha ganado las Islas de los Bienaventurados. El cuerpo es un *sema*, se afirmaba a la moda órfica en el *Gorgias*. Pero el *Fedón* es también como un *sema* para este cuerpo-tumba, que a lo largo de todo el diálogo, ha sido, ante todo, un cuerpo-signo, una estela conmemorativa.

Sorprendente estrategia, la utilizada por Platón en el *Fedón*: expulsar la ciudad del diálogo, pero apropiándose de su lengua y de sus valores, proscriptor el cuerpo mientras se utiliza el lenguaje del cuerpo. La primera operación debería coger por sorpresa al lector griego, ganado antes de darse cuenta de que un pensamiento nuevo se expresa con las palabras de la tradición. Tal vez, la segunda haya preocupado a los contemporáneos de Platón, pero a buen seguro, ha ejercido su fascinación sobre las generaciones de lectores (que, en lo relativo a un texto, se denomina la tradición, y es una tradición, de hecho, lo que se inaugura con el relato de la muerte de Sócrates).

¿Basarse en el cuerpo para proscriptor el cuerpo? Este procedimiento no deja de tener su justificación. El cuerpo, se dirá, es una simple imagen para hablar del alma; ¿y cómo hablar del alma sin recurrir a las imágenes? Es por esto por lo que Cebeo, durante el diálogo, se disculpa por tener que recurrir a una «comparación». Pero Platón sobresale en el juego de las imágenes, de las imágenes en cascada⁵¹, para ganar más fácilmente el favor del lector, de un lector que Platón desea que se muestre obediente.

Ahora bien, se ha recomendado aquí no adherirse demasiado rápidamente a las sugerencias del texto, ser lectores atentos, pero en modo alguno paralizados, ni conquistados de entrada. Sólo a este precio, creemos, podremos esperar acceder a los arcanos de la inmortalidad del alma, explorando los del texto, que con una larga tradición, ha ofrecido toda una serie de argumentos a favor del alma inmortal. Pero, puesto que esta incursión conduce al cuerpo, rechazado, despreciado, proscripto, pero más presente que nunca, ¿cómo hablar de la operación de inmortalidad efectuada en el *Fedón*? Si el cuerpo memorable de Sócrates hace creer en la supervivencia del alma, al igual que, en el *Banquete*, su fealdad de silencio autentifica su belleza interior. ¿Qué hacer con el cuerpo de Sócrates? Ya que nos hemos dedicado imprudentemente a reflexionar sobre la eficacia del diálogo, aventuraremos una hipótesis: el *Fedón* no debe su éxito únicamente a la sorpresa que supone sustituir una inmortalidad por otra, a sustituir las

palabras de gloria por la supervivencia del alma; el éxito del *Fedón* tendría mucho que ver con el inmenso beneficio inconsciente que se obtiene del doble juego, y, cuando proclama que el cuerpo no significa nada, al mismo tiempo que habla del alma con el lenguaje del cuerpo, es evidente que Platón juega con dos barajas.

Argucias de Platón: proscriptor la *mimesis* de la ciudad, cuando la composición del diálogo proviene de una utilización de la *mimesis* hecha por un maestro; condenar la inteligencia artera y manejar a las mil maravillas las técnicas de la *metis*; concebir la aniquilación del cuerpo con un lenguaje que el cuerpo domina. Y Platón espera desde ese momento que el lector se adhiera a la exclusión, lo cual hará tanto más voluntariamente cuanto que, a sus espaldas, la *mimesis*, la ciudad o el cuerpo excluido han vuelto sobre sus pasos. Como un niño perverso, el lector de Platón disfruta con todo aquello que reprime la filosofía, y que manipulan los signos acumulados a lo largo del texto (pero en silencio, en secreto y como sin peligro) sobre su conciencia irrefragable de amigo del saber⁵². De este modo es cómo se ha instalado, con toda tranquilidad, una tradición de lectura espiritualista del *Fedón*.

Éste es el doble juego en el que se basa la inmortalidad que hemos tratado de hallar en el diálogo platónico sobre la inmortalidad: el alma es inmortal, pero lo es, sobre todo, por haber tenido como soporte el cuerpo memorable de Sócrates.

NOTAS

1. Nos dedicaremos al *Fedón* debido a que instaure una tradición; sin olvidar que, situado nuevamente en la evolución del pensamiento platónico, este texto constituye una simple etapa en el tratamiento de la cuestión del alma, sólo me interesaría aquí por la ruptura que introduce. Se ha hecho la historia de la tradición durante el período que va desde el Platonismo y el Neoplatonismo hasta la Edad Media: véase, por ejemplo, P. Courcelle, *Commissiois-vois-méme. De Socrate à Saint Bernard*, II, Paris, 1975, págs. 325-414 (cap. III, «L'âme fixée au corps»). Queda por hacer lo esencial de la historia del *Fedón* en la institución universitaria durante los siglos XIX y XX.

2. Éstas son las tres disciplinas que, en un artículo frecuentemente citado («La composition du *Fedón*», *Revue des Études Grecques*, 1940), autoriza R. Schaerer (pág. 7) a utilizar para el estudio del diálogo.

3. Prehistoria de la inmortalidad del alma: véase, por ejemplo, M. Devienne, *La notion de Daimón dans le pythagorisme ancien*, París, 1963, págs. 69-85 (pitagorismo); J. C. G. Strachan, *Classical Quarterly*, 20 (1970), págs. 216-220 (orfismo), así como, de forma más general, E. Rohde, *Psyché*, trad. fr., París, 1952, F. Sarrí, *Socrate e la genesi storica dell'idea occidentale di anima*, Roma, 1975, y J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton University Press, 1983.
4. Acerca del ritual funerario en la epopeya, véase J.-P. Vernant, «La belle mort et le cadavre outragé», en G. Gnoli y J.-P. V. (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-París, 1982, págs. 45-76, al igual que el resumen del curso impartido en 1976-77, en el *Annuaire du Collège de France*, año núm. 77, págs. 423-441; y, de una forma más general, E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1979, en particular el capítulo 3 (págs. 83-116).
5. *Fedón*, 77d-2. Acerca de la realidad del cuerpo en Homero, *vid.* E. Vermeule, *Aspects of Death*, pág. 97; Homero, la *piqué* constituye el vehículo de la identidad, pero no la identidad misma: G. Nagy, «Patroklos, Concepts of Afterlife and the Indie Triple Fire», *Arethusa* 13 (1980), pág. 162.
6. *Vid.* N. Loraux, *The Invention of Athens. The Funerary Oration in the Classical City*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1986.
7. Se obliga a Janipa a volver a su hogar; *Fedón*, 60a; Sócrates ordena a Critón que mande a paseo al servidor de los Once y sus consejeros: 63e; separación de la muchedumbre y los filósofos: 64c; separación entre alma y cuerpo: 65c; desdén del filósofo por el cuerpo: 81e; separación de la materia y el discurso: 100d, 101c y d; el hombre que ha dicho adiós a los placeres del cuerpo: 114e; adiós del servidor de los Once a Sócrates, que le devuelve el adiós: 116c y d; despedida de las mujeres: 117d.
8. Al situar a las almas en el Hades, Platón es fiel a las representaciones griegas ortodoxas; al dotar de *fronesis* a las almas de los que filosofan, ha dado un paso decisivo. De hecho, generaliza en beneficio de los filósofos lo que en Homero estaba reservado solamente a Tiresias: en la Odisea, X, 492-495, el adivino conservaba su conciencia (*fronesis*) y su razón (*nous*) en los infiernos. Acerca de *fren* (cuya relación con *fronesis* es evidente) y *nous*, *vid.* G. Nagy, «Patroklos», pág. 165. *Fronesis*, que en el siglo V designa la actividad del pensamiento, parece haber sido, a juzgar por las *Núbes*, de Aristófanes, una palabra clave del pensamiento socrático (E. A. Havelock, «The Socratic Self as Parody in Aristophanes' Clouds», *Yale Classical Studies*, 22 (1972), págs. 1-18).
9. Tomo prestada la expresión de J. le Goff, en *La naissance du Purgatoire*, París, 1981, pág. 14. La cuestión del lugar trasciende el *Fedón* y culmina en la geografía mítica de los infiernos, debido a que es una cuestión de la existencia postuma del alma: existir significa existir en cualquier lugar. Epicuro será el primer filósofo griego que meditará sobre el destino del alma en relación con el tiempo, y no con el espacio: *vid.*

- D. Lanza, «La massima epicaurea (Nulla e per noi la morte)», en F. Romano (ed.), *Democrito e l'atomismo antico*, Catania, 1980, págs. 357-365.
10. J.-P. Vernant, «La belle mort et le cadavre outragé», pág. 65 y «mort grecque, mort à deux faces», *Le Debat*, 12 (mayo, 1981), pág. 52; E. Vermeule, *Aspects of Death*, pág. 12; S. Humphreys, «Death and Time», en *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archeology of Death* (S. C. Humphreys y H. King [eds.]), Londres, 1981, pág. 63.
11. A este respecto, su marcha no deja de tener analogías con la de los renunciantes de la India antigua: *vid.* Ch. Malamoud, «Les morts sans visage. Remarques sur l'ideologie funéraire dans le Bráhmanisme», en *La mort, les mortes...*, págs. 447-449.
12. *Fedón*, 80c-d. Se observará que, para dar más eficacia a su demostración, Platón ha suspendido efectivamente el rito, inmovilizando el cuerpo en el momento de lo visible, de la *prothesis* (exposición); Sócrates, resumiendo el pensamiento de Cebes, «olvida» la cremación, que cierra el rito y aniquila lo más esencial del cuerpo: añagaza bien propia de Platón.
13. Con W. J. Verdinius («Notes on Plato's *Phaedrus*, *Mnemosyne*, II [1958], pág. 242), y al contrario que L. Robin (édition des Belles-Lettres), creo que es necesario restablecer, en 116b 7, el perfecto *léloimzno*, que constituye una precisión harto significativa.
14. Orfismo: D. J. Steward, «Socrates' last Bath», *Journal of the History of Philosophy*, 10 (1972), págs. 253-259; Sócrates ya muerto: P. Trotignon, «Sur la mort de Socrate», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 81 (1976), págs. 1-10; las mujeres y el materno de la muerte: E. Vermeule, *Aspects of Death*, pág. 14.
15. *Vid.* M. Daraki, «Les fils de la mort: la nécrophagie cynique et stoïcienne», en *La mort, les morts*, págs. 155-176, y especialmente, págs. 159-160.
16. En su *De Rerum natura* (III, 870-893), Lucrecio basará un razonamiento análogo en la idea de que el alma *no es* inmortal: al no haber vida tras la muerte, ¿por qué lamentarse por el destino del propio cuerpo?
17. Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 164-173 y Píndaro, 2.^a *Olimpica*, 66-89.
18. Sobre la concepción auténticamente aristotélica de la muerte, *vid.* D. Lanza, «La morte esclusa», *Quaderni di storia*, II (1980), págs. 157-172.
19. Sócrates, poeta, y Esopo: 60b-61c; Sócrates servidor de Apolo: 84e-85b; sobre Esopo, Apolo y el culto heroico del poeta, *vid.* G. Nagy, *The Best of the Achaeans, Concepts of the Hero in the Archaic Greek Poetry*, Baltimore y Londres, 1979, págs. 315-316. También tomo de Nagy la noción de «poeta por antonomasia» como figura del poeta en sí (lo que no implica necesariamente que las identidades de Hesíodo o de Esopo sean ficticias).
20. E incluso, fantasmas; así lo cree E. A. Havelock («The Socratic Self», págs. 15-16), cuando comenta

el v. 94 de las *Nubes* (*nuken sofón*), donde lee un juego de palabras sobre el sentido homérico y el sentido propiamente socrático de la *psiqué*.

21. La expresión de M. Daraki («Le fils de la mort», págs. 164-165).
22. *Vid. The Invention of Athens*, págs. 101-104.
23. Sobre el *Menéxeno*, *vid. The Invention of Athens*, págs. 265-270 y 311-327.
24. Solamente el comentario detallado de esta lista exigiría ya un estudio. Observemos, por ejemplo, con K. Dörter («The Dramatic Aspect of Plato's *Phaedrus*», *Dialogos*, 8 (1969-70), págs. 564-580) que el número de los presentes es semejante al de los compañeros de Teseo durante su expedición a Creta: ocasión de recordar que el mito iniciático de Teseo, evocado en 58a-b, le confiere al Fedón todo su sentido.
25. Otra modalidad del mismo proceso de apropiación de la *andriaz*: *vid. N. Loraux*, «Socrate, Platon, Héraklès. Sur un paradigme héroïque du philosophe», en J. Brunschwig, C. Imbert; A. Roger (ed.), *Histoire et structure. A la mémoire de Victor Goldschmidt* (Paris, 1985, págs. 93-105).
26. Se ha conjetado, sucesivamente: Fedón 68a 1-2 y 6, Tucídides, II, 43, 1 y *Banquete*, 208c, Fedón, 68b 9c 1 y Lisias, *Panegirico*, 25; Fedón, 114e y Lisias, *Panegirico*, 24.
27. Fedón, 68b-69b; sobre el truco que supone la muerte hermosa, *vid. O. Longo*, «La morte per la patria», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 49 (1977), págs. 5-36.
28. *Frowrá*, nombre de acción: F. Bader, *Revue de Philologie*, 46 (1972), pág. 202; el cuerpo-prisión: P. Courcelle, «La prison de l'âme», en *Connais-toi toi-même*, II, págs. 345-380 y P. Boyancé, *Revue de Philologie*, 37 (1963), págs. 7-11; la vuelta de Platón a la representación tradicional del Hades como prisión: *vid. asimismo Crátilo*, 403a-404b; la cárcel, lugar para guardar animales: P. Chantraine, *Revue de Philologie*, 20 (1946), págs. 5-11. El puesto de guardia: J. y G. Roux, *Revue de Philologie*, 35 (1961), págs. 207-211. Añadiremos que, en su sentido militar, esta palabra podría haberse sacado irónicamente de las *Nubes*: en 716-721, Estrepsiades, el hombre ordinario que trata de superar la iniciación filosófica, acaba medio muerto «por haber tenido que hacer la guardia cantando» (*frowráz aidón*); un ejemplo más (y particularmente audaz) de las alusiones sistemáticas a las *Nubes* en el Fedón.
29. Fedón, 117b 3-5, que puede compararse con la *Iliada*, XIII, 278-286.
30. *Vid. A. Brelich*, *Guerre, agoni e culti nella Grecia arcaica*, Bonn, 1961, págs. 22-34.
31. *Cf. P. Louis*, *Les métaphores de Platon*, 1945, págs. 57-63.
32. Es muy significativo el que las apariciones de *ménein*, verbo hoplita, y de sus compuestos, son legión en el Fedón (*vid. especialmente* 62a-c, 102e-107e 2 y 115a-116a).
33. Mejor que «Platón estaba enfermo»: la «debilidad» de Platón, ¿participaría acaso por la debilidad humana, evocada en 107b (y caracterizada por una fe insuficiente en la inmortalidad del alma)?

34. Sobre la importancia del tema de la persuasión en el Fedón, *vid. K. Dörter*, «The Dramatic Aspects», pág. 574.
35. J. Moreau, en «La leçon du *Phédon*», *Archives de Philosophie*, 41 (1978), págs. 81-92, observa que sólo interviene tras una primera parte consagrada a la actitud de Sócrates hacia la muerte (cita pág. 82); en un artículo célebre («La méditation de l'âme sur l'âme dans le *Phédon*», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 33 (1976), págs. 469-491), M. Gueroult pretende demostrar que es preciso superar la primera impresión, que «toda esta conversación... no tendría otro objeto que hacernos partícipes de una creencia...» (pág. 171).
36. Entre las innumerables interpretaciones de la ofrenda de un gallo a Esculapio, recordaremos la de R. Mánado (*Classical Journal*, 66 (1971), págs. 293-297) quien relaciona 118a con 89a-b, y ve en ello una «expresión de gratitud por el éxito de la dialéctica». Los discípulos están tan interesados en dicho éxito como el propio Sócrates; de ahí el plural: («debemos un gallo...»). Se decía que Esculapio, dios de la medicina, resucitaba a los seres humanos; salvar de la muerte al *logos*, o lo que es lo mismo, asegurar su inmortalidad, es, en el Fedón, una empresa de la mayor importancia.
37. Forjada sobre *miantrópia*, la *misología* (o aversión al discurso), se basa en la idea de que «existe un parecido entre los *logos* y la humanidad»; intercambio entre Sócrates y el *logos*: en 102, los verbos *hipoménein* y *eitèlein*, que caracterizan el comportamiento del hoplita, pasan de Sócrates al *logos*, y con posterioridad, caracterizan de nuevo a Sócrates.
38. Desde Homero (*Odisea*, XI, 602) hasta Platón (*Leyes*, XII, 959b), se pasa, según observa M. Detienne, del cuerpo en el que se basa la individualidad de Hércules al alma que constituye el Yo de cada persona («Ebauches de la personne dans la Grèce archaïque», en I. Meyerson (ed.), *Problèmes de la personne*, París, 1973, págs. 45-52).
39. *Vid. G. Goldschmidt*, «La religion de Platon», en *Platonisme et pensée contemporaine*, París, 1970, especialmente págs. 68-71.
40. Fedón, 79c, 81d. El alma demasiado corporal evoca a la *psiqué* de los poemas homéricos y de la poesía lírica, que es un *eidolon*, y de la que E. Vermeule (*Aspects of eath*, pág. 29) observa que no se ha separado verdaderamente de su cuerpo.
41. Fedón, 82d-83a; *vid. J.-P. Vernant*, «Le fleuve Amelès et la *meletè thanatou*», en *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, París, 1971, págs. 108-123 (versión castellana, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel, 1985), así como M. Daraki, «Les fils de la mort», págs. 161-165.
42. M. Detienne, «Ebauche de la personne», pág. 49; *vid. también*, a propósito de 67e, 70a, 80e, 81b-c y 83a, *La notion de Daimón*, págs. 71-85.
43. *Cf. Le Gernet*, «Quelques rapports entre la pénalité et la religion dans la Grèce ancienne», en

cuerpo al alma pura por lo que jamás se ha librado del ciclo de las reencarnaciones? Lo cierto es que tanto Gregorio de Nazianzo como san Ambrosio desarrollan abundantemente la metáfora del cuerpo-prisión, de forma tanto más notable cuanto que, al proclamar la resurrección de la carne, el pensamiento cristiano evita por principio las trampas del espiritualismo.

Traducción de Ignacio de Loyola Méndez Cabezón.

Anthropologie de la Grèce antique, París, 1968, especialmente págs. 295-299 (versión castellana, *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1984).

44. En el diálogo se producen dieciséis apariciones de *thermós* y sus derivados; para interpretar la reacción de Sócrates ante la recomendación de «no acalorarse», habrá que decir que *thermós* se puede entender con el sentido de «valiente»: sin saberlo, Critón aconseja a su amigo renunciar al valor dialéctico.

45. Siempre se puede ser un lector desafiante y utilizar a la inversa esta descripción, en contra de la tesis de la inmortalidad del alma: así es como lo hace Lucrecio, que, sin nombrar a Sócrates, piensa evidentemente en el *Fedón* en los versos 526-532 de *De Rerum Natura*, III.

46. J. Derrida, «La pharmacie de Platon», en *La dissemination*, París, 1972, págs. 144-145 (versión castellana, *La dissemination*, Madrid, Fundamentos, 1975).

47. Esta aceptación de la muerte se ajusta a la lección impartida a lo largo del diálogo, y no es preciso buscar en ella una forma de suicidio, sobre todo cuando, en la práctica institucional de los atenienses, la cicuta, destinada a castigar los crímenes políticos, introducía en la muerte algo semejante a un suicidio (cf. L. Gernet, *Anthropologie*, págs. 307-308).

48. En el *atrapós* del *Fedón* (66b), la tradición platónica ha querido ver el estrecho sendero de la virtud, la virtud de Héstiodo y Pítagoras (cf. A. Festugière, *Les trois protéptiques de Platon*, París, 1973, págs. 79-80, y P. Courcelle, *Connais-toi toi-même*, III, págs. 625-645). Sin querer refutar una tradición que siempre repite la misma alternativa, llamo la atención sobre un pasaje del verso 123 de las *Ranas* de Aristófanes (donde se describen los efectos de la cicuta con las mismas palabras que en Platon); también hay que decir que *atrapós* es una palabra poco frecuente en Platon (sólo hay otra aparición). Una vez más, para expresar un pensamiento bastante serio, Platon vuelve nuevamente a Aristófanes.

49. Se ha hecho esta observación, por ejemplo, en C. Gill, «The Death of Socrates», *Classical Quarterly*, 23 (1973), págs. 25-28. Sobre la cicuta, véase Aristófanes, *Las Ranas*, 123-126; Teofrasto, *Historia de las plantas*, IX, 8, 3 y 16, 8-9; Nicandro, *Alexipharmaka*, 186-194 (cicuta y locura; véase también Galeno, *Quod animi mores corporis temperantia sequantur*, III, 775-777 y en *Erym. Magnum*, la entrada *koneion*). Entre los numerosos eufemismos utilizados en griego para designar la cicuta, señalemos el de *afión* (Brébaie «insensato», que arruina la *fronesis*); cf. A. Carnoy, «Les noms grecs de la ciguë», *Les Études classiques*, 28 (1960), págs. 369-374.

50. Debo esta idea a una sugerencia de J.-P. Vernant (véase su artículo «Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colosso», en *Mythe et pensée chez les Grecs*, II, París, 1971, págs. 65-78). Acerca del juego de palabras entre signo y tumba que se da en la palabra *sema*, vid. G. Nagy, «Sema and Néesis: Some Illustrations», *Archéologia*, 16 (1982), págs. 35-55.

51. Véase *Fedón*, 99d-100a, temible pasaje sobre la imagen.

52. Comenzando por los Padres de la Iglesia. ¿Será acaso porque el *Fedón* libera definitivamente del

Las reflexiones del alma

Eric Alliez y Michel Feher

«Plotino, el filósofo que ha sobrevivido hasta nuestros días, parecía avergonzarse de habitar en un cuerpo.» Cuando su discípulo Amelios le pidió que le permitiera hacer su retrato, le contestó: «¿No crees que ya tenemos suficiente con llevar esta imagen con la que la naturaleza nos ha revestido? ¿Deberemos también permitir que, además de esta imagen, permanezca otra más duradera, como si mereciese la pena que se la mirara?»¹. Si lo que nos dice Porfirio, biógrafo y discípulo de Plotino, es cierto, puede parecer algo paradójico escoger el pensamiento de Plotino para hablar del cuerpo. En efecto, que yo sepa jamás ningún otro filósofo ha pretendido mantenerse, y de hecho se ha mantenido, tan desprendido del propio cuerpo. Un desdén de estas características se inscribe sin duda en la tradición platónica con la que Plotino entronca y participa de un estilo de vida² que alcanzó gran difusión durante el siglo III d. de C. en los medios intelectuales del Imperio, tanto en Roma como en Alejandría, en los medios paganos como en los cristianos. Sin embargo, Plotino no se contenta con asegurar la perennidad del platonismo amparándose en un ambiente favorable a su florecimiento; tampoco se propone pegarlo al desagrado por el mundo sensible que afectan muchos de sus contemporáneos. Considerando el cuerpo del hombre desde la perspectiva de una degradación, pero también desde una reflexión sobre su alma, la obra de Plotino no es el lugar donde se produce una fusión sino el punto donde se entrecruzan dos universos: teóricamente constituye una filosofía de la luz espiritual —una noología— que no se corresponde con la cosmología griega que recibe como herencia ni con la escatología cristiana que condiciona sin llegar a comprometerse con ella. Prácticamente, manifiesta un despegue a la vez radical y sereno: en ruptura con la exaltación del cuerpo gracioso característico de la antigüedad clásica —el mismo Platón nunca se liberará de él— pero también completamente alejado del horror fascinado de la carne que experimentan y

profesan en la misma época los movimientos gnósticos y los Primeros Padres de la Iglesia.

No cabe duda que Plotino no es el único que hace del cuerpo un reflejo del alma²; pero sí es el primero en dar a esta imagen una amplitud teórica decisiva. Por una parte, la psicología que funda se separa de la tradición helenística en el hecho de que ya no busca sus puntos de referencia en el cielo inmutable. Sin dejarse absorber por la promesa de una redención final, se apoya sobre un dispositivo también prometido a un bello porvenir, que, de acuerdo a Pierre Hadot y Julia Kristeva, calificaremos de «narcisista»⁴—incluso si la ética que determina se halla enteramente abocada a la condena del narcisismo—. Por otra parte, la psicología plotiniana encubre una estética de lo sublime que anima ya a determinadas tendencias del arte romano tardío⁵, pero que informa sobre todo la transfiguración del atleta de las esculturas clásicas en el asceta de los iconos bizantinos.

La vía cívica y la vía mística

Para comprender la importancia del neoplatonismo de Plotino en la historia del vínculo que une alma y cuerpo, será necesario antes hacer algunas consideraciones sobre el platonismo original.

Todo el mundo sabe que las opiniones de Platón sobre las relaciones que el alma humana mantiene con el cuerpo que le está destinado varían de un diálogo a otro. De hecho, su pensamiento oscila entre dos modelos: el del cautiverio de un alma de origen celeste en un cuerpo-prisión, incluso en un cuerpo-tumba —la célebre fórmula *soma-séma*⁶— y el de la dominación de un alma motivante sobre un cuerpo móvil. Por ello se sitúa también en la encrucijada de dos tradiciones: una, que se remonta a las sectas órficas y pitagóricas, insiste sobre la diferencia de naturaleza entre las dos instancias y sobre el exilio que representa para el alma inmortal su estancia en un cuerpo corruptible. La otra, que preside la moral pero también el sentido estético de sus compatriotas atenienses, eleva la domesticación del cuerpo por el alma al rango de virtud cardinal, pero celebra también la gracia que se desprende de su unión. Según persiga la vía mística, o sitúe la realización de la vida filosófica, o según se comprometa en la vía cívica, con la firme intención de reformarla, Platón subrayará las deformaciones que el cuerpo hace

experimentar al alma o, al contrario, la información que recibe de ella. No cabe duda de que la coexistencia de estas dos tendencias no grava el pensamiento platónico con una fatal contradicción, pues incluso entre el *Fedón*, el diálogo más comprometido en la vía mística, y en el *Timeo*, que asocia la vía cívica con la necesidad cosmológica, es posible tender puentes.

Así, el término *phronesis* con el cual Sócrates identifica el cuerpo en el *Fedón* no significa solamente «prisión», sino también «ropa de guardia»⁷; de suerte que, si se permite al filósofo complacerse en la idea de su muerte próxima, pues la muerte liberará a su alma de sus trabas materiales, su deber es no precipitar este plazo, porque la vida corporal es una prestación que es preciso realizar escrupulosamente. A la inversa, en el *Timeo*, por mucho que la asociación entre alma y cuerpo humano corresponda a los planes del demiurgo que ha conformado el Universo según el mundo inteligible y su absoluta perfección, la bajada del alma al cuerpo no es menos vivida por ésta como el más terrible de los traumatismos. Sumergida en las afecciones del cuerpo, también condicionada por el aflujo y reflujo del alimento, «el alma se convierte en primer lugar en un cuerpo sin inteligencia cuando es arrastrada al cuerpo mortal»⁸. Únicamente la realización del crecimiento y una sabia educación permitirán al alma reencontrar la razón y asumir la conducta del cuerpo.

Más allá de las concesiones consentidas por estos dos textos, respectivamente los más comprometidos en la llamada a la separación y en la apología de la conjunción del alma con el cuerpo, las variaciones del pensamiento platónico se explican también por su adaptación a las palabras de cada diálogo —descripción de la vida filosófica o proyecto de reforma política— y al tipo de hombre tomado en consideración: mientras que, en el filósofo, la sumisión del cuerpo presagia la liberación del alma, para el hombre político, como ocurría también respecto a los guardianes de *La República*, el dominio del propio cuerpo constituye a la vez la condición y la prueba de una capacidad para gobernar a los demás hombres. Además, la diferencia funcional entre estas dos categorías de ciudadanos traduce y refleja lo que, en el seno mismo del alma humana, distingue el alma racional del alma irascible⁹. La primera se caracteriza por su apatrid para contemplar los inteligibles, la segunda por su poder para dirigir el alma apetitiva —y las afecciones corporales de las que ésta se hace eco—. No obstante, cualesquiera que fuesen las posibles articulaciones presentes en el seno mismo de la obra de Platón, solamente poniendo de relieve la polaridad existente entre una «línea cívica», que es la del

ciudadano macho y adulto, y la «línea mística», que se muestra como la vía real del filósofo, puede seguirse el camino que separa el platonismo del neoplatonismo.

La vía cívica, que asigna al alma el gobierno del cuerpo, corresponde a los valores dominantes en la cultura clásica. Gravita alrededor de dos principios: la dominación de lo activo sobre lo pasivo y la búsqueda del justo medio. En el hombre considerado como una sustancia mixta, el alma que imprime el movimiento representa la parte activa mientras que el cuerpo, que la recibe y ejecuta, representa la parte pasiva. Ahora bien, cuando un elemento pasivo está destinado en última instancia a ser dominado por un elemento activo, todo cuerpo de hombre experimentará necesariamente el gobierno de un alma. Si se trata del alma a la cual está asociada, el hombre que los dos componen formará un hombre libre. Inversamente, el hombre cuya alma se revela incapaz de imponer al propio cuerpo su conducta y que, consecuentemente, da rienda suelta a las pasiones de las que aquél es objeto, se somete enseguida a la actividad de otro y vivirá siempre en estado de dependencia exterior. Dicho con otras palabras: el hombre entregado a las pasiones del propio cuerpo, el depravado o el violento, se ve, en efecto, condenado, pero no tanto por maldad como por blandura y pasividad. Un hombre de estas características no está activo, está «agitado», es decir, animado por una fuerza exterior. Por el contrario, el individuo libre cuya alma gobierna el cuerpo hace prueba de una independencia, pero también de una moderación que le cualifica para ejercer una autoridad sobre los demás —es decir, a dirigir la propia familia así como a asumir responsabilidades políticas en el seno de la ciudad¹⁰. Una vez admitida esta relación de dominación, es preciso preguntarse también en qué se reconoce a un hombre cuya alma ha sabido construir el propio cuerpo. Es aquí precisamente donde entra en juego el otro gran principio del pensamiento clásico: la búsqueda del justo medio. Éste se traduce en una idealización de la moderación (*sphrosuné*) en moral y de la proporción (*symmetria*) en estética. Por una parte, en efecto, el gobierno del alma sobre el cuerpo debe mantenerse al margen de todo régimen excesivo, anarquía pero también tiranía, de modo a no caer ni en la licencia (*akolousia*) ni en la insensibilidad (*anaisthesia*)¹¹. Consecuentemente, las necesidades del cuerpo deben ser respetadas como también los equilibrios que aseguran su salud. Por otra parte, la sumisión del cuerpo a una disciplina rigurosa, que domeña sus impulsos sin enajenar sus capacidades, responde a una idea de gracia que, en la época clásica, habita al ciudadano libre y activo¹². El equilibrio de las proporciones del cuerpo, la medida que informa su aspecto externo y movimientos son

otros tantos criterios estéticos que reflejan la excelencia ética de quien los respeta. Todo sucede, pues, como si la impresión de armonía producida por un cuerpo gracioso fuese un signo de su temperancia.

Hay, finalmente, un tercer rasgo característico de la antropología clásica. Esta gracia (*charis*), que en el hombre condensa la temperancia moral y la elegancia física, se sostiene de manera constante sobre un paradigma astronómico: la forma circular de los cuerpos celestes y los movimientos cíclicos que los animan son percibidos como la manifestación sensible de un ideal de simetría y regularidad cuya unidad de conjunto está representada por el cielo, es decir, por la totalidad armoniosa que integra y motiva las partes que la componen. La observación del Universo ofrece, pues, al aprendiz de ciudadano un modelo de equilibrio ético tanto como estético que debe esforzarse por reproducir en el nivel de su vida personal. Impregnándose de la armonía universal, cultiva su propio «Carisma», que le permitirá actuar sobre sus pares e inscribirse en la memoria de sus descendientes.

Platón no llega nunca a separarse totalmente de esta vía cívica, sino que incluso contribuye sobremedera a consolidarla. Sea como fuere, no la persigue sin orientarla en un sentido que permite el desarrollo de un dualismo radical. En primer lugar, Platón se muestra fiel al modelo cosmológico, puesto que concibe la bóveda celeste como la imagen más exacta de las esencias inteligibles: la inalterabilidad de los astros se opondrá, en efecto, al devenir y a la corrupción de los cuerpos sublunares —en la agitación que los consume— y los movimientos del cielo ofrecen una representación sensible de la eternidad propia del mundo inteligible. El demiurgo que en el *Timeo* construye el Universo contempla la Inteligencia, la comunica al Alma Universal y ésta la convierte en movimientos. Por lo que hace a los cuerpos que ejecutan estos movimientos, contrariamente a los cuerpos humanos y a despecho de su existencia material, no implican decadencia alguna para el Alma Universal que preside sus revoluciones. Desde entonces a Platón no le queda más remedio que invitar al hombre ávido de perfección a inspirarse en el orden cósmico. Mucho más. Siempre según el *Timeo*, la contemplación del cielo despierta en quien se sumerge en él la impronta divina de la que su alma es portadora, pero que la caída de ésta en un cuerpo mortal había borrado inicialmente. No obstante, el carácter ejemplar que Platón confiere al Universo, lo atribuye a la «impresión» de la inteligencia que reside en él —gracias al trabajo del demiurgo que ha imprimido verdaderamente la realidad inteligible en el mundo sensible— y que se transmite a un

alma humana que busca denodadamente el conocimiento auténtico. Por ello, en el pensamiento platónico, la observación del cosmos y de su organización hace las veces de etapa o de mediación— probablemente necesaria— con vistas a la contemplación «inmediata» de las Ideas hacia las cuales tiende el alma deseosa de sabiduría. Dicho con otras palabras: es un modelo ideal, el mundo inteligible, que transciende el modelo ejemplar proporcionado por «nuestro» Universo. Ahora bien, la psicología platónica se orienta hacia un conocimiento directo del primer modelo, mientras que la cosmología clásica—que Platón retoma adaptándola a sus propias necesidades— sólo permite un conocimiento indirecto de este mundo mediatizado a través de «nuestro Universo».

En segundo lugar, si hace suya la virtud de la temperancia e insiste sobre la ascesis que exige, el autor del *Timeo* y *Las Leyes*, pero también del *Fedón* y *Fedro*, se muestra ambivalente respecto al fin que asigna al control del cuerpo. ¿Se trata para el alma de gobernarlo para perfeccionarlo o de dominarlo para liberarse de él? ¿Debe el alma someter el cuerpo que habita para vivir al margen de él o para que el compuesto que forman responda a las normas de la belleza ideal? Los esfuerzos que Platón despliega para oponer la sabiduría verdadera a los artificios demasiado «mundanos» de los sofistas, pero también sus propias inclinaciones y la admiración que dispensa a las tradiciones órficas y pitagóricas, le conducen a retomar para ellos la fórmula *soma-séma* así como a insistir, desde que tiene la oportunidad de hacerlo, sobre la aspiración del alma a separarse del cuerpo con el que está unido.

El alma, prisionera del cuerpo, está, en efecto, amenazada por dos formas de irracionalidad: la ignorancia en la cual se mantiene a causa de las mentiras que le transmiten los sentidos, y la locura que resulta de las pasiones violentas susceptibles de apoderarse del cuerpo y de contaminar el alma cegándola¹³. Pero es en el nivel de la estética donde Platón, sin romper formalmente con la vía cívica que siguen sus conciudadanos, tomará sus distancias respecto de los valores en los cuales éstos se reconocen: por una parte, muestra la mayor desconfianza frente a una cultura del cuerpo expuesto. Aunque no niega la importancia de los ejercicios físicos, Platón cree que éstos continúan siendo un medio, necesario, pero no suficiente, para la adhesión del individuo al dominio de sí mismo. La práctica de la gimnasia, como la observancia de las reglas de la dietética, deben responder no tanto a un deseo de fuerza y belleza corporal como a una voluntad de independencia por parte del alma¹⁴. No obstante, Platón está lejos todavía de tratar a un cuerpo bello como apariencia engañosa. La atracción que se siente por una belleza

física constituye incluso la mejor propedéutica para el descubrimiento de la verdadera belleza. El peligro viene entonces de lo que la línea cívica, y la corriente sofística en concreto, hagan de la gracia un efecto producido por un cuerpo agraciado—o también, un discurso bien construido, una obra de arte...— mientras que la belleza inteligible, según Platón, es la *καταξία* de la belleza que se reconoce a un cuerpo de hombre. Existe igualmente un peligro en considerar el vigor y la elegancia físicas de un individuo como la manifestación de su excelencia moral, mientras que, en realidad, no son más que su indicio. En pocas palabras, para Platón la cultura del cuerpo y el culto del carisma que prevalece en sus contemporáneos denotan una inquietante fijación sobre la impresión de belleza que flota sobre la superficie del mundo y afecta a sus habitantes en detrimento de la esencia que designa y de la que sólo es una huella.

De ahí, por otro lado, el escepticismo que Platón profesa respecto del arte y muy especialmente de las artes plásticas. La representación del cuerpo humano que efectúa el pintor o el escultor pasa sin duda por una actividad saludable cuando el artista se esfuerza por imitar la naturaleza seleccionando los elementos que corresponden al orden cósmico—ejes de simetría, proporcionalidad de las partes, regularidad de los rasgos— y a la belleza inteligible de la que la bóveda celeste deja siempre la impresión más exacta. En esta condición, el arte, en igualdad de condiciones con los cuerpos bellos, puede desempeñar el papel de una propedéutica en el descubrimiento de la verdadera belleza. No obstante, Platón constata el hecho de que los artistas se preocupan menos por la exaltación de las formas ideales que por la simulación de la realidad empírica, es decir, de las apariencias¹⁵. Hay que decir que, en la época en que Platón escribe, se ha formado en Atenas una escuela de escultores pero sobre todo de pintores «hiperrealistas» en el sentido de que multiplican los efectos de las perspectivas y trampantojos: así, se dice que las uvas pintadas por Zeuxis, como también los pájaros, eran tomados por los contemporáneos como verdaderos¹⁶. No hace falta decir que Platón se muestra muy hostil a esta escuela cuyos artificios le recuerdan los de los sofistas, quienes privilegian el efecto sobre la causa hasta el punto de llegar a mezclar toda jerarquía, incluso toda distinción posible entre ambos¹⁷. Pero incluso más allá de estos factores de desorden y confusión, lo que Platón reprocha al aficionado al arte como al apasionado de la cultura física es que, al fijar su atención sobre el modelo, pierde de vista el modelo inteligible al cual toda réplica debe la gracia que le ha sido conferida. Desde un punto de vista teórico, Platón no rompe con el «impresionismo» característico del pensamiento clásico,

es decir, con la concepción según la cual las formas se impregnan en la materia y los movimientos están impresos en los cuerpos. Pero insiste sobre la distinción existente entre la impronta aparente y la realidad que se imprime, y define el paso de una a otra como el movimiento específicamente filosófico del alma humana. Ésta, a partir de ahora, se ve dividida entre la contemplación de las Ideas y la motivación de los cuerpos. Además, el privilegio, al menos afectivo, concedido por Platón a la primera función apunta ya hacia una emancipación de la psicología humana en relación a su tutela cosmológica; emancipación que, en el seno mismo de un pensamiento de inspiración platónica, va a corresponder a la elaboración de una vía mística.

Los discípulos de Platón y las tendencias sucesivas dominantes en las Academias tendieron a explorar los temas más radicalmente dualistas desarrollados por diálogos socráticos, en concreto, los que permiten la identificación del filósofo con su alma y que, consecuentemente, insisten sobre los esfuerzos que debe realizar el alma humana para desprenderse de este cuerpo extraño en el cual está sumergida. Una orientación de estas características se inscribe en un clima filosófico que domina el mundo greco-romano (*oikouménē*) desde finales de la República hasta los comienzos del Bajo Imperio. Clima que no se traduce de ningún modo en un fervor místico generalizado —los mismos platónicos se las ingenian más bien por casar la elevación de sus almas con la asunción de una vida social y de cargos públicos— pero que ve cómo las diferentes escuelas de sabiduría rivalizan a la vez en rigor ascético y tono «patético».

La orientación del pensamiento antiguo entre el siglo I antes y el II después de Cristo, que se reflejaba en el platonismo medio, deriva, en efecto, del advenimiento de lo que Foucault ha llamado la «preocupación de sí» en tanto que objeto principal de la investigación filosófica¹⁸. Si ésta se ocupa más que nunca del gobierno del alma humana sobre el cuerpo que habita, el papel asignado a esta alma tiende a modificarse por el hecho de la importancia creciente que se atribuye al «pathos», es decir, a las aflicciones somáticas y a las afecciones psíquicas contra las cuales el hombre respetable pasa su vida luchando. En esta atmósfera tenida de inquietud, incluso ligeramente hipocóndrica, el gobierno individual se emparenta no tanto con la formación de un cuerpo vigoroso, cuya gracia imprimirá en el espíritu de sus pares el recuerdo del alma que la ha modelado, como en el mantenimiento de un cuerpo frágil, amenazado incesantemente, y por ello mismo amenazante para el alma que recubre¹⁹. En cuanto a la virtud principal propuesta por un dispositivo de esta naturaleza, si puede ser llamado todavía dominio

de sí mismo, consiste no tanto en promover la actividad del individuo como en conducirlo hacia una impassibilidad mayor. No cabe duda que este nuevo ideal experimenta alguna variación de una doctrina a otra: así, en los epicúreos denota el estado de relajación del sabio que se entrega a los verdaderos placeres, aquellos a los cuales su simplicidad vuelve inalterables, mientras que, para los estoicos, la impassibilidad corresponde a la mayor vigilancia del alma, esto es, a una tensión de todos los instantes²⁰. Sin embargo, sea cual fuere la escuela de pensamiento que se tome en consideración, la libertad interior (*autarkeia*) se impuso como el fin de una vida bella y sabia —pero también como el objeto de una larga y difícil conquista— mientras que, en este marco de la cultura clásica, era sobre todo la condición de un ejercicio juicioso de la autoridad cívica. Del mismo modo, la impassibilidad, la tranquilidad del alma (*ataraxia*) se consideraba ahora como la coronación de la ascesis, como la expresión de la autosuficiencia finalmente conquistada, mientras que la forma clásica de dominio sobre sí (*sophrosuné*) tenía sobre todo valor de entrenamiento para una actividad política, y que el efecto resultante, muy codiciado por el ciudadano, era no tanto la serenidad cuanto el carisma.

Hay que recordar, sin embargo, que esta austeridad reforzada no significa que los adeptos a la filosofía se separen de la política: contrariamente a una idea muy extendida, la acentuación e idealización del trabajo sobre sí mismo característicos de este período no son manifestaciones del repliegue sobre sí mismo del ciudadano caído, que el hundimiento de la democracia griega, después de la república romana, habrían condenado tanto a la libertad interior como a una residencia vigilada. El problema de estos «hombres de mundo» tocados por la filosofía consiste por el contrario en mantener y aplicar los principios que hacen suyos, pero, a excepción de los cínicos, sin romper jamás totalmente el vínculo que les une con su comunidad, donde a veces ejercen las funciones más elevadas (desde Cicerón hasta Marco Aurelio). Queda por decir que la inflexión del *ethos* antiguo en la época helenística y bajo el Alto Imperio pasa por una inversión de las prioridades: la acción del individuo a la autonomía interna deja de ser la condición necesaria en la conducta de una existencia memorable para pasar a convertirse en el objetivo que debe alcanzarse a través de, y a menudo a pesar de, las peripecias de la vida social. La atención creciente que todo amante de la sabiduría debe dispensar a la cualidad de su vida psíquica «por sí misma», en detrimento de los efectos carismáticos que le prestaba la cultura clásica, no puede más que reforzar, en el seno del platonismo medio, las interpretaciones más austeras y más radicalmente dualistas de la obra de Platón. La

impasibilidad que persiguen las demás escuelas puede incluso tomar allí la forma de un desprendimiento que anticipa la separación definitiva entre el alma y el cuerpo. No obstante, si desde el punto de vista del rigor ascético, los platónicos nada tienen que envidiar a sus rivales epicúreos, estoicos o aristotélicos, por el contrario no pueden privilegiar la aspiración del alma a desprenderse de su envoltura carnal en detrimento de su función de animación respecto al cuerpo endémico entre una cosmología heredada del *Timoteo* y la vía mística abierta por el *Fedón* y el *Fedro*. No cabe duda de que el estoicismo y el epicureísmo invitan a sus adeptos a romper con la agitación de la vida cotidiana, donde el alma es guiada por sus pasiones y el cuerpo por sus apetitos; pero les piden que se eleven moralmente «a la altura» del Universo y sus leyes²¹, que no se separen del mundo para acceder así a una visión inmediata de los inteligibles. La tensión persistente entre la motivación de la que el alma hace prueba respecto de su cuerpo —conforme al modelo cosmológico— y la preocupación por su elevación a la cual los platónicos quieren consagrarla enteramente, sitúa a esta última ante un terrible dilema: o bien renunciar a la doctrina de la necesidad y la belleza del mundo sensible —solución «gnóstica» adoptada por algunos platónicos— o bien optar por una forma de sincretismo que combina por todos los medios la ética del Sócrates místico con una física de inspiración estoica o aristotélica. Hará falta esperar al siglo III para que la vía mística originaria de Platón tome realmente consistencia. El neoplatonismo de Plotino y sus discípulos logra, en efecto, conciliar una cosmogonía original y rigurosa con un auténtico impulso místico. No obstante, sólo lo logra sustituyendo un modelo verdaderamente psicológico, centrado sobre el alma humana y sus capacidades especulativas, por el modelo cosmológico de la armonía universal que opera como «superficie de contacto» entre el mundo de las esencias y el de las apariencias.

La audacia del alma humana

Plotino resuelve la tensión inherente al pensamiento platónico entre acción y contemplación confiriendo a la segunda una actividad completa, incluso atribuyéndole la única facultad verdaderamente productiva. Para Plotino, en efecto, todo comienza con el Uno, supremo principio a la manera del Bien platónico, pero que envuelve otro mundo enteramente diferente. Ahora bien, el Uno se contempla, no deja incluso de

contemplarse, y esta autocontemplación produce todo lo que existe. Del «Uno que no es nada porque todo viene de él»²² procede la Inteligencia (*noús*) que, por su parte, recubre la totalidad del Ser, y que emana de la contemplación del Uno por él mismo como la luz emana de una fuente luminosa. Las ideas que pueblan el mundo inteligible implican el Uno, que es su común origen, y lo explican cada una por su parte. Inversamente, el Uno se manifiesta a través de la Inteligencia y se expresa en las Ideas²³. Este movimiento de procesión o de emanación provocado por la autocontemplación del Uno se encadena entonces como un segundo movimiento, que es la conversión de los inteligibles en su origen. Dicho con otras palabras: las Ideas están también hundidas en una contemplación permanente; no de ellas mismas sino del Uno del que emanan. Y esta contemplación se revela igualmente productiva, en el sentido de que persigue la irradiación originaria del Uno y da lugar a un segundo movimiento de reflexión o, en términos plotinianos, a una segunda hipóstasis: el Alma (*psyché*). Primero está el Alma del Universo que envuelve toda *vidá*, del mismo modo que la Inteligencia recubriría la totalidad del *ser*. Vienen después las Almas concretas, las de los astros, pero también las de los hombres, los animales e incluso las de las plantas y que, en tanto que almas inmateriales, se distinguen de alguna manera «intensivamente» una de otra, es decir, como otros tantos grados de intensidad, pero sin estar separadas en y por la extensión como lo están los habitantes del mundo material. Esta compenetración de las almas concretas en el seno del Alma Universal reposa además sobre su comunicación en un segundo movimiento de conversión: en él las almas se convierten en la Inteligencia de la que proceden y, a través del Intelecto, en el Uno encuentran su expresión en el mundo inteligible y del que el Alma del Mundo constituye una segunda manifestación. Finalmente, la contemplación de la Inteligencia por las almas que han salido de ella produce un nuevo movimiento de procesión y, consiguientemente, una nueva hipóstasis: la Naturaleza (*cosmos*) con sus cuerpos animados. Éstos sólo captan los reflejos más tenués de la luz espiritual porque se forman en la superficie de la Materia sombría y absorbente: una Materia que corresponde al no ser como la Inteligencia se identifica con el ser.

La cosmogonía plotiniana se muestra entonces como el resultado, o la continuación, de una caída de la luz que emana del Uno, decadencia que no es una desgracia, sino el proceso mismo de su irradiación. Su difusión engendra, en efecto, reflejos cada vez más degradados a medida que la persona se aleja de la fuente luminosa; incluso si estos reflejos continuán siendo, a su nivel y gracias a su conversión, «focos» de recogimiento

y de difusión intelectuales. Que esta filosofía de la luz espiritual, esta *noología*, se apoye a todos los niveles sobre la sola noción de contemplación —la teoría que subsume el doble movimiento de procesión del Uno y de conversión en el Uno— se explica sobre todo por el hecho de que la ciencia óptica de los antiguos, sobre la cual se apoya el pensamiento neoplatónico, identifica rayos luminosos y rayos visuales. Entonces el Uno y sus hipóstasis sucesivas pueden ser considerados a la vez como un ojo que contempla y una fuente irradiante²⁴.

No obstante, Plotino no se mantiene en una teoría como ésta, marcada por el sello de la necesidad. Entre el alma convertida a la fuente espiritual que se expresa a través de ella y el cuerpo iluminado por el reflejo que procede de esta conversión pero que es, por su parte, incapaz de convertirse, se interpone un drama propiamente antropológico. Acontece, en efecto, que el alma humana, repentinamente cansada de contemplar los inteligibles, se deja cautivar por su reflejo en la amalgama de la materia, es decir, por su propio cuerpo. Una curiosidad como ésta, hay que subrayarlo, sólo afecta al alma humana. El Alma Universal y la de los cuerpos celestes no dejan nunca de contemplar la Inteligencia de la que proceden. Y si haciendo así animan los cuerpos que las reflejan, continúan siendo perfectamente indiferentes a este efecto de su conversión y no prestan ninguna atención a las evoluciones de sus reflejos sensibles. Como contrapartida, el alma humana no se contenta con animar el cuerpo que ilumina. Llega a prendarse de él hasta el punto de separarse de la contemplación de la Inteligencia y, por ello mismo, a apartarse de las demás almas que, en el seno del Alma Universal, comulgan en la conversión en su origen común. El alma humana «quiere ser para sí misma; se fatiga de estar con otra; se retira en sí misma. Permaneciendo durante mucho tiempo en este alejamiento de todo, sin dirigir su mirada hacia el inteligible, se convierte en un fragmento, se aísla, se debilita (...) apoyada sobre un solo objeto, separada del conjunto, se aleja de todo lo demás: viene y se vuelve hacia este único objeto (...), le es presentado, penetra en él en gran parte. Precisamente de aquí viene lo que se llama la pérdida de las alas y el aprisionamiento en el cuerpo, para el alma que se ha desviado de la vía de la inocencia (...)»²⁵.

A la caída-irradiación que, a partir del Uno, describe la procesión de las hipóstasis, sucede la caída-decaimiento del alma humana fascinada por su propio reflejo en la materia. El alma humana se abandona a esta fatal inclinación desde el mismo momento en que se inclina hacia su imagen material: «... pues inclinarse es evidentemente olvidar

los inteligibles»²⁶. El pecado del alma, lo que Plotino llama su audacia (*tolma*), adquiere entonces la forma de un espejo: «¿Y las almas humanas? Habiendo visto sus reflejos como en el espejo de Dionisios, se han hecho presentes en estos reflejos y se precipitan desde lo alto»²⁷.

Es muy fácil darse cuenta enseguida de la distancia que separa a Plotino del gnosticismo, en detrimento del carácter especular, incluso narcisista, que reviste el pecado humano en las dos doctrinas. Para los gnósticos, el hombre arquetipo, el Adán *kadmon*, que es también alma pura, se deja caer en la trampa que le tiende el *Arconte*, el malvado demiurgo que ha creado el mundo material. Éste capta la imagen del hombre primordial tal y como se refleja en el agua de los océanos así como su sombra que se proyecta sobre la superficie de la Tierra. Cautivado por este reflejo y esta sombra, el Adán *kadmon* se precipita hacia ellos y se hunde en la condición de ser humano caído, donde el alma es prisionera del cuerpo, sumergido por la materia y constantemente trastornado por las pasiones que lo agitan. Dicho de otro modo: en el pensamiento gnóstico, la reflexión del alma humana en la materia, la constitución del hombre por asociación del alma con el cuerpo y, más generalmente, la cosmogonía que culmina con esta antropogonía, todo este proceso, toma la apariencia de drama: el universo sensible no es, como ocurría en Plotino, un reflejo natural de la acción contemplativa de las almas —reflejo que procede de su conversión a la Inteligencia—; su creación proviene, por el contrario, de un Dios malévolo y de sus oscuros designios. En cuanto a la reflexión del alma en el cuerpo que ella ilumina, no corresponde a su necesaria manifestación sensible, sino a una trampa tendida por el malvado demiurgo. En una palabra, en los gnósticos no hay más que una sola caída que sella con un mismo movimiento dramático el orden cósmico y la caída del hombre²⁸.

Como contrapartida, Plotino no deja de insistir sobre la diferencia que separa la irradiación de la luz espiritual que produce el universo en un movimiento de degradación necesaria y en absoluto nefasta, y una caída o una degradación propia al hombre y consecutiva a la audacia de la que su alma ha hecho prueba. Una degradación de esta naturaleza afecta al alma humana en su brillo, mientras que la caída-irradiación consiste en una producción de reflejos degradados en relación a la fuente de los que emanan, pero que no son en absoluto degradantes para ella. El filósofo alejandrino distingue, pues, entre necesidad cosmogónica (la constitución del cuerpo por reflexión del alma) y audacia psicológica (la inclinación —y el afecto— que cautiva al alma por su propio

reflejo). Efectivamente, el alma humana, no tanto devorada por la audacia como poseída por la sabiduría, no está desprovista de cuerpo. No puede ni debe impedir «iluminar la región inferior» que por eso «no es un pecado, del mismo modo que proyectar una sombra tampoco lo es».²⁹ Pero su reflejo le deja impasible, «no porque le sustraiga de sí misma, sino porque ya no está donde está, y no está allí porque se entrega a la contemplación de los inteligibles...».³⁰ Como contrapartida, el alma intrépida se separa de las Ideas y, en ese preciso instante, se aparta de las demás almas para dejarse absorber por el cuerpo que anima. Cauiva dentro de él, vive aislada mientras que cuando contempla la Inteligencia, comulgaba con las almas de los cuerpos celestes y con el Alma del Universo. La materia, ya se ha dicho y volveremos a insistir sobre ello desde el punto de vista de la estética, tiene sobre todo como efecto separar a los vivos en entidades discretas, dispersas en la extensión del mundo, mientras que las almas convertidas a la Inteligencia sólo se distinguen unas de otras a modo de grados de intensidad, de gradaciones variables, precisamente según la cantidad de la conversión de cada una de ellas.

La audacia del alma humana proviene de esta «nueva demencia» que Ovidio atribuía a Narciso³¹ y que denota no tanto una malevolencia intrínseca como una ilusión óptica: el alma intrépida sólo se inclina porque ignora que este cuerpo al que está sometida no es otro que su propio reflejo en el espejo de la materia. Se comporta entonces «como un hombre que, con los ojos vueltos hacia su propia imagen ignorante de donde proviene, quería perseguirla».³² Y en el tratado *Sobre lo Bello*, el primero que escribe Plotino, precisa el filósofo también su referencia al mito de Narciso: «Pues si alguien se precipitase sobre estas imágenes visibles queriendo captarlas como si fueran verdaderas, le ocurriría lo mismo que a aquel que, habiendo querido apresar el bello reflejo que flotaba sobre el agua —así como en alguna parte, me parece, un mito lo deja oír misteriosamente— fuese arrastrado al fondo del mar y se hiciese invisible: del mismo modo, quien se vincula a los cuerpos bellos y no se aleja de ellos, se hundirá en las simas tenebrosas, en las profundidades oscuras y hostiles al Intellecto no según el cuerpo sino según el alma; y allí, permaciendo ciego en el Hades, vivirá como ya lo hizo aquí, únicamente con las sombras».³³

Así pues, el narcisismo formula la caída trágica, la que en los gnósticos y ya en Platón participaba de la constitución del mundo, pero que en Plotino es posterior a ese mundo y la consecuencia de una locura humana, demasiado humana.³⁴

¿Es preciso entonces pensar que Plotino sitúa al mismo Mal en el alma humana? Tal idea estaría en contradicción con el conjunto de la *teboria* plotiniana, puesto que el alma humana es una parcela, o, más exactamente, un destello del Alma Universal que a su vez constituye una emanación del Uno, es decir, del Bien. No cabe duda de que el Mal debe ser atribuido en primer lugar a la materia. Cualifica su oscuridad como el bien cualifica a la luz que irradia del Uno. Y el pecado psicológico que comete el alma humana, a pesar de que procede únicamente de la luz, consiste en empañar su propio resplandor fijándose sobre la porción de materia que le refleja. Dicho con otras palabras: el alma narcisista, hundiéndose en la materia, hace crecer la oscuridad, o decrecer la luz, y, por ello mismo, queda asociada al Mal. Desde ese momento es preciso distinguir entre el Mal mismo, que es material, y el pecado psicológico, que consiste en inclinarse sobre él. No obstante —ya lo hemos visto— este pecado es también un desprecio, una ilusión óptica. El alma narcisista, enamorada de su cuerpo, quiere unirse con él. No hace falta decir que el deseo de unión, el *eros*, es un buen movimiento pero, en este caso, mal dirigido y concebido. Mal dirigido porque tiende hacia lo bajo, es decir, hacia la materia y lo particular —el alma audaz sólo quiere fundirse con su cuerpo y, por extensión, con los cuerpos que éste desea— mientras que este alma debería, por el contrario, proyectarse hacia arriba, es decir, hacia el intelecto del que emana. Pero el deseo narcisista es sobre todo mal concebido: primero porque el alma humana que capta sólo se da cuenta de que aquello que ama en este cuerpo al cual quiere pertenecer no es otra cosa que su propio reflejo; por otra parte, y como consecuencia de este desprecio, porque no comprende que la unidad que busca sólo puede corresponder a una unión entre elementos heterogéneos —el alma y el cuerpo. Ahora bien, la verdadera unidad a la que tiende el alma humana no puede ser otra cosa que la coronación de un proceso de simplificación o de purificación. Mientras que desde un punto de vista estético se verá que las exigencias de la filosofía plotiniana se encuentran mucho más en los procedimientos de la pintura que en los de la escultura, el problema ético planteado por la audacia del alma inspira a Plotino una metáfora que alaba el trabajo del escultor en detrimento de la labor del pintor: pues el primero opera mediante sustracciones, vaciando la piedra o el mármol, mientras que el segundo busca la belleza añadiendo siempre más rasgos que colores. «Vuelve a ti mismo y mira» —escribe Plotino. «Si no ves todavía tu propia belleza, haz como el escultor de una estatua que debe convertirse en bella (...), quita todo lo que es superfluo (...), no dejes de esculpir tu propia estatua hasta que brille para

ti la claridad divina de la virtud (...), si tienes contigo mismo un comercio puro, sin obstáculo en la unidad interior, sin que nada más esté mezclado interiormente contigo mismo (...) entonces mira, extiende tu mirada. ¡Pues sólo una mirada como ésa es digna de contemplar la inmensa Belleza!³⁵ La argumentación de Plotino es compleja y puede parecer contradictoria. En un primer momento, salva a la belleza necesaria del alma humana que, en el fondo, no quiere otra cosa que encontrar la unidad, pero que se equivoca creyendo hallarla en la autonomía de la pareja que forma con el cuerpo. La belleza, enteramente poseída por su impulso irresistible, ignora que la fusión del alma con el cuerpo no es en realidad otra cosa que un movimiento de dispersión, pues la materia dispersa en la extensión lo que en el nivel del Alma universal sólo se distingue en intensidad. Además, este deseo de fusión psicósomática constituye un verdadero acto de oscurantismo porque, incluso si el cuerpo no absorbe totalmente la luz espiritual —el rostro en concreto apenas refleja el ardor del alma— es, sin embargo, separándose de él como el alma humana conserva la pureza de su destello. Así pues, la verdadera unidad que el alma debería buscar reside en la retirada a sí misma y no en la unión con ese otro que es el cuerpo. No obstante, este proceso de purificación o de simplificación que debería inspirar al alma y que se opone a su culpable audacia, lejos de constituir una consecuencia, en Plotino sólo se muestra como una primera etapa que permite al alma convertirse a los inteligibles y comulgar con las demás almas. Pero entonces ¿no se vuelve a caer enseguida en la concepción condenada por el mismo Plotino de una unidad alcanzada mediante la unión con otro diferente a sí antes que mediante la retirada a sí mismo? En efecto, es preciso recordar que el Alma Universal y las almas particulares que envuelve, como la Inteligencia y las Ideas que la componen, son otras tantas manifestaciones o expresiones del Uno. Y si hay una jerarquía estricta entre las hipótesis sucesivas, la difusión de la luz noética que las constituye, no rompe jamás la continuidad entre ellas. Mientras que en Platón, la influencia del Bien sobre las Ideas y de las Ideas sobre las almas no impide que se trate de entidades separadas, el proceso de «efluencia» que, según Plotino, conduce del Uno a las almas, hace de cada emanación un grado distinto de las demás, pero nunca una entidad discreta³⁶. Por ello cuando el alma humana se separa de su cuerpo para convertirse en la inteligencia de la que procede, no se lanza hacia otra diferencia a sí misma —aunque fuera superior— sino hacia el espíritu tal y como brilla en lo más profundo de ella misma. En pocas palabras, el hombre bien inspirado por su deseo de unidad, el que no confunde el espejismo de los

reflejos con el ardor de una fuente luminosa, no eleva su alma a la manera platónica, hacia el cielo y, más allá, hacia el reino de las Ideas —cuya bóveda celeste desprende la impresión más perfecta—, sino que más bien se consagra a la exploración de su propio espacio psíquico, de su vida interior, en el fondo de la cual encuentra la Inteligencia radiante, y, más profundamente todavía, el Uno que refleja.

Así pues, la coherencia interna de la teoría plotiniana no hace crisis, puesto que el único otro que atribuye al alma humana es la materia que compone el cuerpo que esta alma ilumina. Queda no obstante que si la aventura narcisista es condenada, es decir, el amor del alma por el cuerpo que sólo reenvía un pálido reflejo de sí misma, el dispositivo narcisista sostiene por su parte el conjunto del proceso de conversión psíquica. Dicho con otras palabras: hay que distinguir el narcisismo especular de un narcisismo especulativo que hace del espacio psíquico, y de la luz interior que lo constituye, el objeto de un erotismo bien dirigido. De este modo, el pecado psicológico, la audacia mal colocada que hace caer al alma humana, contiene la condición de su reparación puesto que, para trastocar el curso dramático de los acontecimientos, basta con que el alma se dé cuenta de que lo que ama en el cuerpo al que primero quiere pertenecer no es otra cosa que su propio reflejo. Es ella misma, en efecto, lo que da al rostro su gracia y lo que confiere a los ojos una expresión de profundidad cautivadora. Por ello, desde el momento en que se percata que está conmovida por su propio ardor, y no por este cuerpo que se limita a reflejarla imperfectamente, el alma humana no se separa únicamente de este oscuro espejo, sino que se aparta verdaderamente, se convierte a la fuente de la que procede y que descubre en su fuero interno.

La audacia humana introducía el drama, la mezcla y el oscurantismo en la necesidad cosmogónica, también resultado de la pura irradiación del Espíritu. Pero quizá este pecado era también, a su modo, necesario por cuanto envuelve a la vez el señuelo de la conquista salvadora —el rostro y más todavía el resplandor de la mirada como indicios visibles de la profundidad del alma— y la forma misma del proceso de conversión: a saber, la identificación del efecto-reflejo con su causa-fuente. Incluso si el cuerpo es repudiado en tanto que compañero legítimo, la relación especular y el impulso que inspira se imponen como modelos de la especulación plotiniana —hasta el último esfuerzo del alma humana, que le permite, durante un instante de éxtasis, reencontrarse «a solas» con el Uno³⁷.

Las aventuras del alma audaz confieren al cuerpo humano un estatuto ambiguo puesto que precisamente su débil, pero real, capacidad de reflejar la luz noética es lo que

causa a la vez la caída pero también la «(re)conversión» del alma. Precisamente porque esta alma ha visto a su reflejo iluminar su cuerpo se separa de la contemplación de los inteligibles y de la compañía de las demás almas. Pero precisamente porque ha reconocido que se trata de su reflejo, el alma humana se ha vuelto y ha descubierto la belleza en su interior. Es posible entonces preguntarse hasta qué punto la representación plástica del cuerpo humano es susceptible de oponerse al Mal que aferra a su naturaleza material y evocar el ardor espiritual que se manifiesta todavía a través de él. Tal será el desafío de una estética plotiniana, disciplina a la cual el filósofo alejandrino no se dedica jamás sistemáticamente pero que en cualquier caso aborda, conforme al paradigma «óptico» que subyace en su obra, en términos de reflexión.

Los antiguos sabios que han querido hacer presentes a los dioses construyendo templos y erigiendo estatuas han visto la naturaleza del Universo; han comprendido que siempre es fácil alcanzar el Alma universal, pero que es particularmente cómodo retenerla construyendo un objeto dispuesto a experimentar su influencia y a recibir su participación. Ahora bien, la representación plástica de una cosa siempre está dispuesta a experimentar la influencia de su modelo, es como un espejo capaz de captar su apariencia³⁸.

La ambivalencia de la profundidad

Así pues, Plotino pide a la obra de arte que sea un espejo lo más fiel posible de la realidad. No obstante, sólo confiere realidad auténtica a los inteligibles, los cuales ya sólo proyectan sobre el mundo un reflejo incierto. El alma del universo es el poder intermediario gracias al cual subsiste un poco de inteligencia en la superficie de los cuerpos. Opera como un foco que, captando la luz espiritual, irradia por su parte y, al hacerlo, anima el mundo sensible y delinea los contornos de sus regiones. ¿Cómo debe actuar desde ese momento el artista «realista» para captar los rayos del alma en los cuerpos que se esfuerza por representar? Plotino responde en un primer momento: respetando la «verdadera» grandeza y el «verdadero» color de las cosas³⁹. Una verdad de esta naturaleza no se opone tanto a la fantasía y a las licencias artísticas como a las alteraciones que el espacio en su profundidad hace experimentar al cuerpo. Pues con el alejamiento, los colores se difuminan y los objetos se deforman. La condensa recae, pues,

ante todo sobre la perspectiva geométrica y aérea y, más generalmente, sobre cualquier representación de la tercera dimensión⁴⁰. Si Plotino se muestra hostil a la profundidad (*bathos*), es porque para él constituye la dimensión por excelencia de la materia; es el espesor del mundo, responsable de la absorción de la luz inteligible reflejada por el alma universal. Sin embargo, a la condensa de la tercera dimensión responde en Plotino otra profundidad: una cuarta dimensión que ya no es el espesor de la materia sino la interioridad del espíritu o, para decirlo con mayor exactitud, el espíritu como luz interior que se revela una vez que ha sido neutralizada la oscuridad producida por la profundidad material. Dicho de otro modo: la verdadera profundidad no reside en la extensión del mundo sensible, sino en la intensidad luminosa cuya fuente primordial es el Uno y cuyas emanaciones sucesivas son el ser-inteligencia, el alma y la naturaleza, es decir, los focos que la expresan propagándola.

La extensión y los cuerpos que la pueblan aparecen entonces como el efecto de esta irradiación luminosa surgida del Uno y que parece brotar del fondo del alma. Una tal realización del poder del espíritu, consecuencia necesaria y en sí en absoluto nefasta, debe, sin embargo, ser concebida como una degradación, pues la densidad de los cuerpos y las distancias que se abren entre ellos no proceden de la luz reflejada por el alma universal sin atenuar el resplandor y ahogar su ardor. El mundo sensible, expresión degradada de la realidad inteligible, peca no por malicia sino por falta de claridad. Mientras que sus contemporáneos y adversarios hacen de la materia el campo del príncipe de las Tinieblas, Plotino ya no ve allí el nivel cero de la inteligencia; pecadora de oscuridad, por supuesto, pero porque su espesor ha absorbido la luz del espíritu y no por influencia de un usurpador malévolo —Demonio o *Arconte*— cuyos designios sombríos encarnaría. En otras palabras: el no ser, según Plotino, está solamente privado de ser, no desafía a la inteligencia ni al alma universal. (Como contrapartida, hemos visto que amenaza al alma humana inclinada sobre su cuerpo y que se deja cautivar por la imagen que le reenvía.)

Volvamos por un instante al artista a la vez prendado de la realidad y enfrentado con el cuerpo que percibe. Tiene por tarea, representándonos, celebrar la irradiación del espíritu, es decir, manifestar el alma que le refleja, y conjurar la materia que le absorbe. Ahora bien, ya se ha dicho, la materia sólo existe en profundidad; la tercera dimensión, en efecto, no es solamente el lugar donde tienen lugar todas las ilusiones ópticas —deformaciones y decoraciones de las figuras— sino que más «profundamente»

envuelve el volumen y la separación de los cuerpos que son los dos obstáculos que la materia opone a la propagación de la luz. El artista inspirado deberá, pues, adquirir una visión «plana» del mundo sensible donde las figuras llevadas al primer plano escapen a los huecos y a los relieves, a las sombras dadas y a los colores degradados⁴¹, que son las marcas de la tercera dimensión. Un artista como éste, no hace falta casi decirlo, es el pintor antes que el escultor. Una vez que su obra haya sido liberada de la «mala» profundidad, la luz interior puede manifestarse en ella y difundirse libremente no solamente entre los cuerpos sino incluso a través de las figuras a partir de entonces lastradas de cualquier espesor. Desde entonces, éstas aparecen no tanto como imitación de un modelo empírico o ideal como la emanación de la luz espiritual que reflejan. Se trata en ese caso de una verdadera «transfiguración», pues tan pronto como han sido liberados de su propio volumen, los cuerpos sólidos ofrecen una sustancia capaz de expresar el alma antes que una materia destinada a empañar su resplandor. El aplanamiento del mundo exterior conduce, pues, al pintor a componer un universo translúcido, donde la luz interior atraviesa los cuerpos y de este modo, propagándose, puede abolir las distancias que el espacio tridimensional ha abierto entre ellos. Además de su opacidad, el mundo sensible sufre, en efecto, el hecho de estar poblado por elementos discretos, separados unos de otros. Esta fragmentación y estas compartimentaciones, tanto más acusadas cuanto uno más se separa de la bóveda celeste para hundirse en el mundo sublunar, se oponen a la solidaridad y a la compenetración de los inteligibles en el seno de la inteligencia, así como a las de las almas particulares todavía desarrolladas en el alma universal, es decir, antes que el alma humana se separe de ella. Manifestar el espíritu en la representación de la naturaleza consiste, para el artista que se aplica a la tarea, en iluminar sus motivos del interior, pero también en conjurar el estado de dispersión en el que viven los cuerpos: a la translucidez de cada una de sus figuras, el pintor debe añadir la evocación de la transparencia mutua de sus almas respectivas. Es más, el conocimiento cuyo portador puede ser el arte depende de esta evocación en la medida en que la desviación que el artista tiene por misión de colmar no se sitúa solamente entre los diversos elementos del espectáculo, sino sobre todo entre éste y el espectador. Para Plotino, en efecto, conocer una cosa se reduce a desvelar la causa de la que esta cosa emana y que se expresa a través de ella. Ahora bien, la luz que baña la obra del pintor —y por ello mismo conjura el estado de dispersión de sus componentes sensibles— debe mostrarse a los ojos del observador deslumbrado como la causa común

que anima a los dos y que, solicitando su propia mirada interior, le invita a fundirse con ella. Evocar la comunión de las almas diseminadas en la mala profundidad consiste, pues, en convocar la mirada del espectador: éste accede al conocimiento cuyo vector es la obra de arte descubriendo en ella los reflejos de un resplandor de la que él procede tanto como ella. De ahí que se sumerja verdaderamente en la contemplación de un espectáculo de tal naturaleza.

Esta absorción contemplativa, que se opone diametralmente a la que la materia ha hecho experimentar a la luz, no es en Plotino una simple metáfora. Pues, si la percepción «exterior» —la del cuerpo— no es más que la impresión dejada por un objeto en el ojo de un sujeto, la mirada «interior» estimulada por la obra de arte «realista» forma por su parte la expresión del alma del espectador. En otras palabras: la visión interior no resulta de la influencia de las cosas materiales sino que participa por el contrario de una «efluencia» de la inteligencia que ilumina el mundo sensible. No es, pues, la impronta de la materia sino la difusión del espíritu lo que constituye la mirada interior, y ésta no refleja lo que es visible, sino que es reflejada en ello confiriéndole por eso mismo su visibilidad. De ahí que, según Plotino, la visión auténtica se sitúe no en el ojo o en el alma del sujeto sino en el lugar donde su mirada interior se dirige y que anima iluminándola⁴².

Por ello, de una forma completamente rigurosa, que no por metáfora, Plotino otorga al artista inspirado el don de conducir al espectador a dejarse absorber por el espectáculo que se ofrece a él. A partir de ese momento, la obra de arte es susceptible de despertar la mirada interior, y desde ese mismo instante también esta mirada se fija en el objeto contemplado y no en el sujeto contemplante, y el espectador de la que emana olvidada su propia situación para fundirse con lo que ve. A partir de entonces «no hay un punto donde se puedan fijar los propios límites de manera a decir: «hasta allá, soy yo»⁴³.

Para resumir los grandes rasgos de la estética plotiniana se dirá en primer lugar que la exigencia de realismo —realismo que se puede calificar de «psíquico»— lleva al pintor a producir una imagen plana del mundo sensible, es decir, a conjurar la profundidad que reina allí. Tal imagen plana es efectivamente considerada responsable a la vez de la dispersión y el aislamiento de los seres naturales, así como de la oscuridad en la cual viven. Lastrando los cuerpos con su profundidad, llevando su universo a un primer plano, el pintor no neutraliza el espesor de las cosas sin manifestar inmediatamente una profundidad enteramente diferente: no ya la sombría y pesada densidad de la materia sino la pura interioridad del espíritu: aquella cuya foco es el alma y que encuentra en la

luz su verdadera sustancia de expresión. Tan pronto como se reduce a un efecto de superficie, cada figura parece iluminada desde dentro, de suerte que la apariencia carnal que define refleja el alma de la que procede en lugar de hacerle sombra. Pero el realismo psíquico tiene todavía otro efecto: arranca los motivos que el artista escoge presentar en el estado de dispersión que reina en una naturaleza abandonada a la tercera dimensión. Mientras que el mundo físico con sus cuerpos pesados y rígidos no actualiza el poder del alma sin separar las almas concretas volviéndolas opacas por influencia recíproca, el artista, según Plotino, favorece por el contrario su transparencia mutua captando los rayos de este mismo alma universal y dejándoles limpiar su obra. Pues si los cuerpos se distinguen actualmente unos de otros y, haciéndolo, atraen sus almas respectivas a una vida sombría y de exilio, las almas concretas por el contrario, en la pura luz del alma del mundo, viven en perfecta comunión y sólo se distinguen en potencia. Finalmente, esta inversión, en la obra de arte, del movimiento dispersivo que constituye la materia, implica la conversión del espectador a la incandescencia espiritual de donde procede por la mediación de su alma. Desde su ojo interior, éste ve la intensidad luminosa de la que emana reflejarse en la extensión del cuadro que contempla. Por ello su alma vuelve hacia su fuente cuando se deja absorber en una visión de tal naturaleza.

Entre un arte gobernado por tales designios y la estética griega clásica, se abre un foso considerable cuya expresión más concreta es la representación de la figura humana. «El acto principal —escribe Adolf Riegl— es la emancipación de las relaciones espaciales con sus consecuencias, huecos y relieves, recubrimiento parcial de las figuras, escorzos, sombras»⁴⁴. Mientras que el arte egipcio y en gran medida el arte griego arcaico no conciben sus figuras sin un fondo —virtual en escultura, actual en pintura— que los rodea para protegerles de la manilla del espacio y el tiempo, el arte clásico tiende por el contrario a liberar a la figura del plano del fondo para sumergirla en el espacio tridimensional donde su forma puede desplegarse libremente»⁴⁵.

Los artistas egipcios, a semejanza de Plotino, temen los efectos corruptores de la profundidad sobre los cuerpos que pintan o esculpen —incluso si les confieren un estatuto de soporte o de sustrato material en espera de ser habitado por el espíritu⁴⁶ que difiere radicalmente del papel de reflejo del alma que Plotino otorga a la imagen pintada—. Por ello optan por un arte plano, donde los cuerpos sólo aparecen en proyección frontal, de perfil, o también horizontal, es decir, donde la profundidad es conjurada por el rechazo a adoptar un punto de vista que la revele. Fijando sus figuras

sobre un fondo previamente cuadrículado —18 ó 22 cuadrados según las épocas— pueden además atribuir un tamaño absoluto, es decir, expresado en numerosos cuadrados, tanto a las partes como a los movimientos del cuerpo⁴⁷. Por el contrario, el artista clásico sólo somete sus figuras a un sistema de proporciones a la vez antropométricas, es decir, independientes de las técnicas de representación, y orgánicas, es decir, donde el tamaño de cada parte del cuerpo se define como una fracción del tamaño real. Este canon de proporciones objetivas se adapta después a la perspectiva subjetiva del artista, es decir, a un punto de vista desde donde escoge representar su motivo. Un método de tales características dedica la mayor parte de sus esfuerzos a los ajustes eurítricos, es decir, a las deformaciones ópticas que afectan a un cuerpo captado en el espacio tridimensional⁴⁸. El descubrimiento de la perspectiva geométrica y aérea se inscribe igualmente en una tal «voluntad artística» (*Kunstwollen*), incluso si continúa siendo aproximativa y no recibe todavía fundamento teórico alguno. De un modo general, cada figura corresponde a un punto de vista —un *aspectus*— y un cuerpo no es otra cosa que la suma de sus aspectos. Una concepción de tales características libera verdaderamente a las figuras de su fondo, en el sentido de que éstas no solamente están separadas de él, sino que, más profundamente, no parecen haber emergido de su seno. El arte griego instauro, en efecto, el privilegio del plano delantero que implica, pero también impulsa, el despliegue de la profundidad⁴⁹. De este modo, el espacio tridimensional se convierte en el hábitáculo de la figura, en el paraje por el que el artista la produce y en el cual el espectador la recoge. De ahí que un dispositivo de estas características encuentre en el escultor el artista por excelencia. Para él ya no se trata de proporcionar un sustrato en el espíritu, sino de imitar la naturaleza embelleciéndola. No es, pues, de la corrosión del espacio y del tiempo de lo que debe proteger su obra, sino de los accidentes de la naturaleza tanto como de los excesos de la pasión que enmascaran las huellas de la belleza ideal inscrita en los cuerpos sensibles. En términos platónicos, no se puede, en efecto, avanzar que éstos lleven la impronta de la belleza inteligible en la armonía de sus rasgos y en la elegancia de sus proporciones, es decir, en las relaciones de equilibrio y de simetría que los aproximan al orden cósmico. Ya hemos visto que el pensamiento clásico confiere a los movimientos del universo y a la forma de los astros una regularidad y una perfección geométricas que son la primera y más auténtica encarnación de la verdadera belleza. Mas precisamente, allí la belleza reina soberana mientras que en el mundo sublunar la impresión que deja se difumina y altera: allí lo eterno se mezcla con

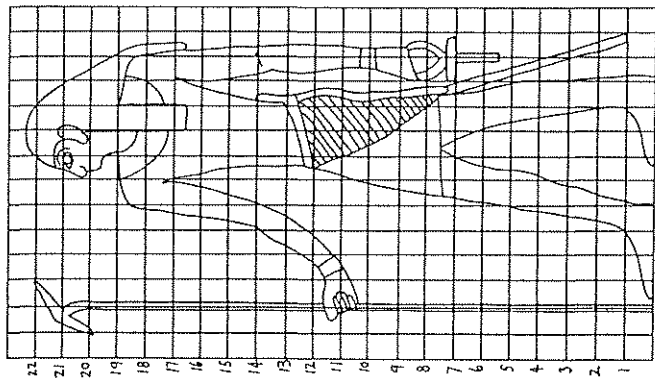


Figura 1. El «último canon» del arte egipcio.
De Erwin Panofsky. *El significado en las Artes Visuales*
(Chicago, University of Chicago Press, 1982), pág. 66.

lo mortal y la forma se encenaga en una materia amorfa, incluso agitada por apetitos deformantes. Restaurar una pura impresión de belleza en un cuerpo de atleta de musculatura ligera y rostro sereno, mejorar la naturaleza sólo reteniendo de ella lo que es simétrico, ordenado y lo que evoca la eternidad, tal será la tarea que se imponga el artista griego. De ningún modo conjurará el tiempo y el espacio en tanto que agentes corruptores, sino los excesos y sufrimientos que, en el espacio y en el tiempo, deforman o incluso descomponen la figura humana. En términos platónicos también, esta imitación-embellecimiento de la naturaleza supone que el artista se inspira en un modelo más ideal que empírico —y que por ello mismo define el ideal no exactamente como tópico o, por el contrario, como un individuo particularmente gracioso, sino como una «impresión exacta» de la belleza inteligible⁵⁰. Tal es el mensaje de las palabras que Platón pone en boca de Sócrates —cuando éste afirma que sería un error poner en cuestión el talento o la virtud del artista que, «después de haber dibujado el más bello modelo de

hombre que pueda existir y haber reflejado todos sus rasgos en su dibujo, no estuviera en condiciones de mostrar que puede existir realmente un hombre de esas características»⁵¹. El modelo del artista oscila, pues, entre lo sensible y lo suprasensible, entre la observación de las cosas y la contemplación de las ideas. Imitando un modelo de esta naturaleza, el artista está en situación de reanimar la impresión de belleza que recorre la naturaleza y, consecuentemente, de despertar su recuerdo en el alma del espectador.

El arte, según Platón, recibe, pues, por función evocar el universo inteligible a través de la representación del cuerpo humano. No obstante, la inteligencia que se impregna en la obra del escultor clásico pertenece a un mundo completamente diferente a aquel del que, según los deseos de Plotino, procede la pintura del artista. Para éste, el valor del arte consiste no tanto en imitar la armonía cósmica donde se imprime como en reflejar la luz que expresa el espíritu. De la estética clásica —de la que Platón participa en detrimento de sus reticencias en relación al arte en general— a la estética neoplatónica de Plotino, la obra de arte, pero también el cuerpo al cual se vincula, han cambiado enteramente de estatuto: si la obra continúa siendo una imagen —y no un sustrato como ocurría en los egipcios— deja de ser la copia de un modelo ideal para convertirse en el reflejo de una fuente luminosa cuya difusión se confunde con el mismo ser y cuyo foco es el alma del mundo. Dicho con otras palabras: la claridad de la emanación suplanta a la exactitud de la imitación. La formación de la figura deja de corresponder a un modelado de la materia para hallar su correlato en una modulación de la luz. En cuanto a su belleza, deja de depender de la composición armoniosa de sus diferentes partes en la extensión para transformarse en la manifestación del poder interior e indefinido que precede —y de donde procede— a su descomposición en partes actualmente distintas. A la unidad del conjunto —o totalidad— hacia la que se orienta el artista clásico, Plotino sustituye la búsqueda de la unidad simple e intensa de donde emana el conjunto compuesto y extendido de los elementos figurativos.

Queda todavía por preguntarse si un arte respetuoso para con el programa plotiniano ha existido verdaderamente. A este respecto, André Grabar constata que desde el siglo III d. de C., es decir, todavía en vida de Plotino, algunas tendencias del relieve, pero sobre todo de la pintura, y en concreto del arte del retrato entonces en plena expansión, parecen corresponder a las exigencias de la doctrina plotiniana⁵². Una resonancia de tal naturaleza —subraya el autor— es tanto más notable cuanto que probablemente tuvo lugar sin que la conocieran ambas partes⁵³. No encontramos, en efecto,

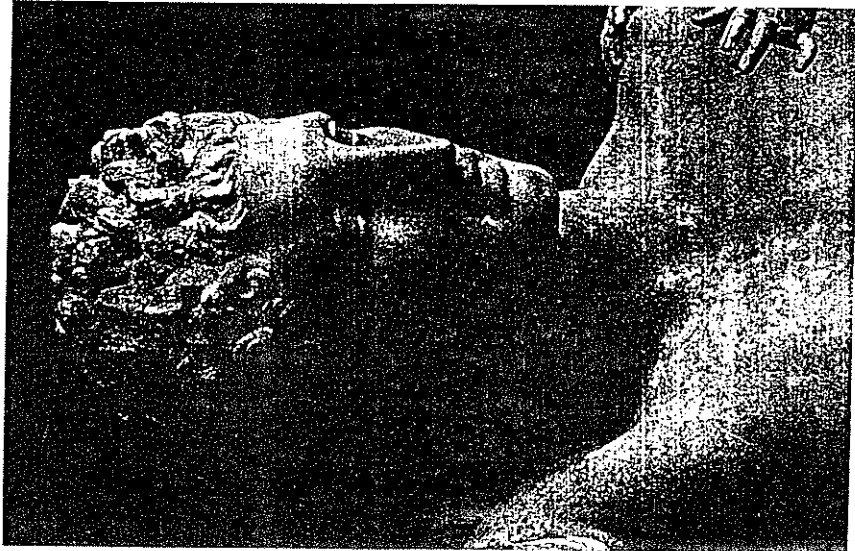


Figura 2: Praxiteles, *Hermes*, ca. 330-320 a. de C.
(Grecia, Museo de Olimpia).

la huella de ninguna influencia directa de Plotino sobre los artistas del Bajo Imperio y está plenamente justificada la creencia de que las obras de este período fueron ignoradas por el filósofo alejandrino.

Este arte está, sin embargo, destinado a respetar el verdadero tamaño y el auténtico color de las cosas: casi siempre las figuras son llevadas a un plano único y ello a riesgo de entrecabalgarse o de dar la impresión de flotar en estado de ingravidez. La luz igual y difusa, que parece producida por la conjunción de varios focos, elimina las sombras producidas y neutraliza los demás efectos de la profundidad. Se manifiesta poco interés por la plástica de unos cuerpos que a partir de ahora se muestran vestidos. Como contrapartida, un halo de luz rodea a los rostros y parece emanar del fondo de su mirada. Estos, representados de cara, invitan al espectador a fundirse con lo que ve. Mucho más: algunas pinturas, que no se mantienen en un plano único, redescubren esas técnicas extrañas que son la perspectiva invertida y la perspectiva irradiante. En el primer caso, los personajes y los objetos se agrandan a medida que el espectador se aleja del primer plano; en el segundo su tamaño disminuye a partir del momento en que el espectador se aleja de una figura central. Tales procedimientos responden a la concepción plotiniana del ojo interno según la cual la visión tiene lugar en el objeto que es percibido: para restablecer el aspecto normal de las cosas, basta, en efecto, con imaginar al espectador apostado en el fondo—perspectiva invertido o en el centro —perspectiva irradiante— del espectáculo que contempla. Se trata, pues, en esos casos, de tentativas para incorporar al sujeto en el objeto de su mirada conforme a la visión interior exaltada por Plotino⁵⁴.

Tales tendencias, todavía incipientes en los siglos IV y V, van a adquirir su verdadero auge en los siglos siguientes con el desarrollo del arte bizantino. Si se ha podido decir de este último que es propiamente el primer arte metafísico, es porque se desprende de la imitación selectiva de la naturaleza para erigir sus obras en otras tantas emanaciones del espíritu. Una transformación de tal naturaleza corresponde más o menos exactamente a las categorías de Riegl, quien ve en él el paso de un arte destinado a la mejora de la naturaleza a un arte que trata de espiritualizarla⁵⁵. Pero sobre todo puede ser considerado como una sustitución de la cosmología dictada por la estética clásica por una psicología iniciada por Plotino.

Este cambio de régimen en la «voluntad artística» repercute al menos sobre tres planos: en el del artista por excelencia de este nuevo arte (el pintor retratista suplantado



Figura 3: Cristo y los apóstoles, siglo V (Dijon, Museo de Bellas Artes).

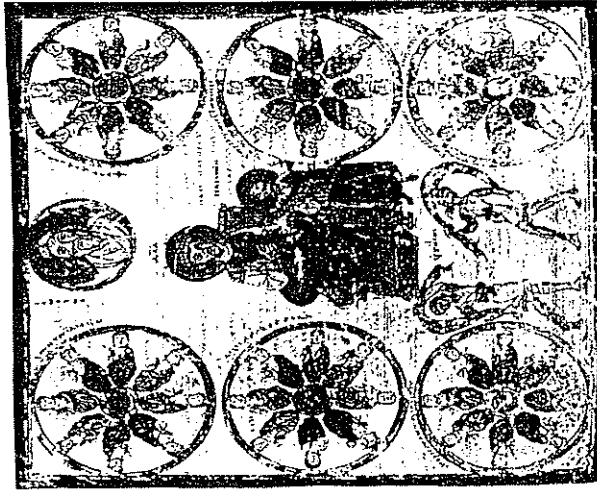


Figura 4: Miniatura de Cosmas Indicopleustes, Alejandría, reproducción del siglo X según un original del siglo VI, Alejandría (Vaticano, Biblioteca Apostólica).

al escultor); en el de la figura al cual se vincula: el asceta suplanta al atleta; finalmente, en el plano de la cualidad exaltada en cada una de estas dos figuras: la armonía de las formas que se imprime en el cuerpo cede su lugar a la luz interior que se expresa en el rostro. La primera de sus cualidades viene además acompañada por un movimiento descendente: el escultor griego trata, en efecto, «de hacer bajar a este mundo los arquetipos de una belleza ideal»; mientras que la segunda connota una elevación, pues la inspiración del pintor bizantino consistía en «exaltar hasta el cielo la espiritualidad que brota de la expresión individual»⁵⁶. Como escribe también P. A. Michéls, «para hacer surgir en la representación del hombre la profundidad de su vida interior, el arte ya no tiene necesidad de recurrir a las proporciones armónicas del cuerpo; de ahí que concentre su atención sobre los rasgos característicos del rostro y sobre su expresividad, sobre la mirada, los labios, las arrugas de estas caras de asceta cuyo cuerpo desmaterializado y rígido permanece suspendido en el espacio, como si no fuera "de este mundo"»⁵⁷.

Desde un punto de vista plotiniano, se constata en primer lugar que el arte bizantino responde a la exigencia de aplanamiento del mundo sensible en la representación artística. Se trata de un estilo «aplanado» y no del estilo egipcio «plano», pues el artista no se limita a los planos de frente o de perfil⁵⁸, sino que se contenta, dándola por presunta, con renunciar a la impresión de profundidad característica del arte clásico. El pintor bizantino, cuando representa a sus figuras de tres cuartos, no se preocupa nunca por producir la ilusión de la tercera dimensión. Abandonando los procedimientos ópticamente eficaces del modelado y la sombra proyectada, utiliza los escorzos que ya no corresponden a los ajustes eurítmicos prescritos por los cánones grecorromanos —desde Policleto hasta Vitruvio. Por ello, sus personajes a menudo parecen «deformados y en estado de ingravidez»⁵⁹. En segundo lugar, el estatuto de la figura, más concretamente que el de la figura humana en sus relaciones con el espacio, experimenta una modificación conforme a esta filosofía de la luz que es la analogía plotiniana. Si el arte griego —como dice Riegl— se caracteriza ante todo por la emancipación de las relaciones espaciales, es decir, por la emancipación de la figura en relación al fondo, el arte bizantino celebra, por su parte, la emancipación de la luz respecto al espacio tridimensional. El escultor griego se sirve, en efecto, de la luz como instrumento para delinear los contornos de sus figuras:

«Al estar cada vez más desprendidas del fondo, cada vez están más libres para el

espacio donde la mirada las acoge y las recoge. Pero este espacio no es el espacio libre que rodea y atraviesa al espectador (...) La luz se adhiere a las formas como al cuerpo la caricia —que es una aproximación sin fin (asimptótica) a la carne en su integridad. La "bella individualidad" se incorpora a la luz circundante sometiéndola a la proporción antropológica»⁶⁰.

Por el contrario, la pintura y el mosaico bizantino no utilizan jamás la luz como si hubiera brotado de una fuente distinta. Ésta se manifiesta, a partir de ese momento, sobre toda la superficie de la obra mediante mil centelleos ininterrumpidos que oponen los negros a los blancos, las sombras a las claridades. Deja de adaptar el modelo a la figura, precisamente porque la figura deja de ser un modelado de la materia para convertirse en una modelación de la luz. Al despliegue de la forma en sus aspectos y a la delimitación de la figura por sus contornos en el espacio tridimensional sucede la caída de la luz cuyas figuras rígidas no son más que una consecuencia. «Las formas —dice Malinney, quien utiliza para la ocasión un lenguaje abiertamente plotiniano— nacen del encuentro, según algunas direcciones significativas, de la procesión de la luz que vibra en ellas y de la conversión que las reenvía a la fuente»⁶¹.

Por lo que hace a los colores, dejan de ser el revestimiento del cuerpo para convertirse en grados en la caída de la luz. Ya no se trata de colores de superficie precisamente delimitados, sino de charcos coloreados que difunden la luz, de suerte que el trazado de las figuras se muestra como el resultado de esta difusión:

«El límite es a la figura lo que los lindes al bosque; la franja extrema de su despliegue (...) La irradiación del color engendra una figura cuya existencia precede a la definición de su contorno»⁶².

Dicho con otras palabras: la figura humana ya no es una forma activa desprendida de un fondo pasivo (*Grund*) de donde no ha salido, sino que a partir de ahora posee un trasfondo (*Hintergrund*), incluso un no-fondo luminoso del que ella es una emanación degradada, pero nunca realmente algo separado o al menos distinto⁶³.

Finalmente, en este nuevo arte donde el apresamiento y reflexión de los reflejos del espíritu sustituyen a la copia y a la selección de los rasgos ideales en el seno de la naturaleza, la belleza clásica, que es armonía en el seno de una totalidad finita, abandona el cuerpo para ceder su lugar a lo sublime, que es la manifestación del infinito interior. El artista ya no se esfuerza por imitar el orden cósmico cuya apariencia se subordina, sino que se limita a tomar como modelo las esencias inteligibles: ahora se aplica a revelar

el espíritu cuya esencia es irradiación y coincide con su aparición. Un espíritu de esta naturaleza no puede desde entonces imprimirse en la simetría y las proporciones canónicas de un cuerpo de atleta, sino que encuentra su modo de expresión en un rostro demacrado y radiante de asceta. No cabe duda que el arte bizantino conserva una teoría de las proporciones sustentada sobre la articulación orgánica del cuerpo humano. No obstante, éste ya no se expresa en fracciones comunes de un todo, sino en relación a la unidad de base que no es la unidad abstracta y absoluta de los egipcios, sino que consiste en una longitud de una cabeza o, más exactamente, de rostro: «Este hecho es característico por sí solo de la mentalidad de un tiempo. Para los artistas clásicos, los valores métricos de la cara, el pie, el codo, la mano, el dedo presentaban igual interés: ahora, por el contrario, la cara, sede de la expresión espiritual, es escogida como unidad de medida»⁶⁴. Es más, hace falta que el cuerpo se someta al rostro, que se deforme, se aplane para dejar de representar un obstáculo a la difusión de la luz y a la reflexión en un rostro que lo domina pero que ya no parece pertenecerle, pues si el cuerpo no es más que un pálido reflejo de la procesión del ser, el rostro disfruta de otra dignidad, porque expresa la conversión del alma humana a su propia causa, es decir, porque se desencarna. De ahí que los iconos y mosaicos bizantinos presenten un rostro alargado, las mejillas hundidas y los ojos fuera de sus órbitas del asceta. No cabe duda que el artista conjura ya el tenebroso espesor del mundo cuando pinta un cuerpo translúcido. Pero es precisamente a través del rostro como su arte se convierte realmente en metafísico desde el momento mismo en que éste se hace transparente a la luminosa interioridad del alma, a la profundidad del espíritu que aparece en el techo de una capilla sombría, proyectado por grandes ojos negros sobre un fondo de oro. «Una mirada como ésta no es en absoluto un espectáculo, sino otra forma de visión, el éxtasis»⁶⁵.

Se han hecho, no obstante, numerosas objeciones a la legitimidad de una visión neoplatónica del arte bizantino, arte imperial y cristiano, para algunos incluso la expresión más auténtica del cristianismo. André Grabar sitúa a Plotino en los orígenes de la estética medieval, pero admite gustoso que «un estilo concreto en la escultura de los tiempos de Gallianus —emperador contemporáneo de Plotino— que muchos han creído inspirado sino por el filósofo mismo si al menos por su entorno, durante los últimos años de su vida, no tiene la mínima relación con la doctrina que nos ha ocupado hasta ahora o con este Arte Nuevo de la Antigüedad tardía»⁶⁶. Recuerda igualmente que los discípulos de Plotino en la Roma del siglo IV se erigieron en los adalides de la tradición

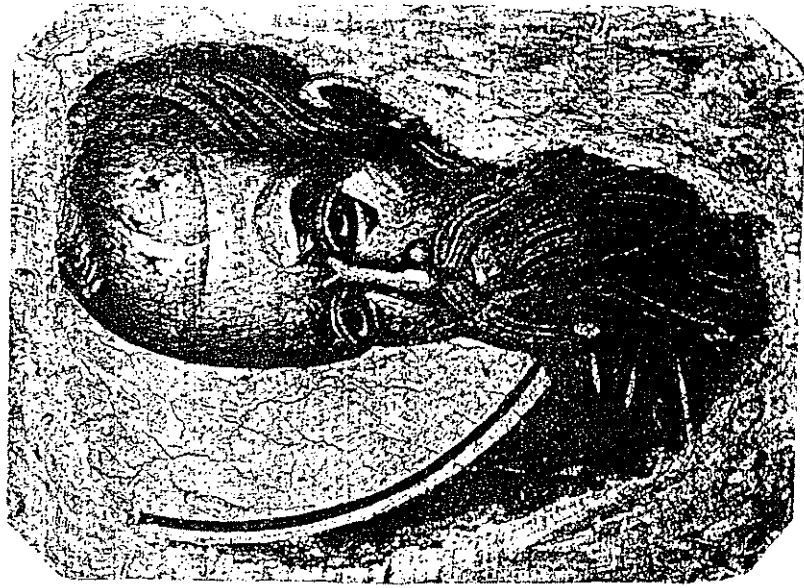


Figura 5: Retrato de un anciano asceta, ícono bizantino (Atenas, Museo bizantino).

artística clásica. Desde entonces se comprende que algunos grandes especialistas del arte bizantino traten de negar, o al menos de minimizar, la influencia del neoplatonismo sobre su período predilecto. Así Michelis, por ejemplo, afirma que «la filosofía plotiniana es inevitablemente malinterpretada cuando se la aplica al cristiano primitivo antes que al arte —paganos— de su época. El arte cristiano, sea cual fuere su grado de dependencia respecto a una estética neoplatónica, no está inspirado por un misticismo pagano que proceda del Uno impersonal, sino por la revelación divina del Solo y Único Dios. Es un arte de lo Sublime y no un arte de lo Bello»⁶⁷. No obstante, si es cierto que únicamente el cristianismo permite acceder al sentimiento de lo sublime, podemos preguntarnos qué tipo de dependencia puede haber consentido el arte cristiano a la estética plotiniana. Además, seguramente es correcto señalar que a los neoplatónicos, hostiles al cristianismo, no les hubiera gustado insistir sobre la «relación que se puede establecer entre las ideas de su maestro y la obra artística que servía de causa a sus enemigos»⁶⁸.

En cualquier caso, al margen de estas cuestiones estéticas, pienso que la corriente oriental del ascetismo cristiano se halla profundamente penetrada por el pensamiento plotiniano. Desde Orígenes, discípulo de Plotino, hasta los Padres del desierto, Dios se muestra no tanto como un Dios «personal» cuya criatura privilegiada sería el ser humano como una Potencia cuya última actualización vendría dada por los hombres. De ahí que estos pensadores representen al pecado original de un modo al menos análogo a la audacia que el autor de las *Enéadas* atribuye al alma humana, y la salud buscada por el anacoreta cristiano pasa por una simplificación y purificación de su alma que corresponde a las etapas de la conversión neoplatónica. Pues, como escribe Peter Brown, por mucho que estos adalides del ascetismo injirjan a sus cuerpos las más duras privaciones, siguen considerando a las pasiones corporales como las más benignas de entre las liviandades que afronta el hombre a la búsqueda de la santidad⁶⁹. No es preciso decir que el alma en vías de purificación debe empezar por deshacerse de las solicitudes provenientes de su envoltura carnal; pero sólo se trata de la primera prueba, de una simple introducción a la gran reconquista «interior» del Paraíso perdido. Mucho más temibles son las pasiones intrínsecas del alma, como el orgullo o la ira. Como contrapartida, en Occidente, al menos a partir de san Agustín, el combate contra la carne se hace coextensivo a la vida terrenal⁷⁰. Es más, sólo puede ser sostenido con la ayuda de la Iglesia —mientras que el hombre del desierto realiza su recorrido en solitario— y

únicamente puede ser ganado mediante la intervención de la gracia de la Providencia. Sin ella la lucha entre la voluntad y la voluptuosidad en cada individuo es demasiado desigual. Es fácil calibrar enseguida la diferencia existente entre los dos estatutos conferidos al cuerpo humano y a su relación con el alma. Por el lado oriental, como para Plotino, el cuerpo del hombre es un reflejo degradado y absorbente del alma, pero es también el punto de partida de su reflexión, es decir, de su reconversión, que lleva rápidamente a la mencionada alma a separarse de su imagen sensible. Como contrapartida, por el lado occidental, y sobre todo en el mismo san Agustín, el cuerpo continúa siendo a la vez el sintoma irreducible del pecado original del hombre, pero también el objeto de su búsqueda de salud. Dicho con otras palabras: la conversión al catolicismo occidental no tiene como fin la fusión del alma humana con la pura luz divina, sino su resurrección en un cuerpo impecable y glorioso.

En este ensayo me he limitado a señalar el papel crucial que desempeña Plotino en la historia de las concepciones éticas y estéticas del vínculo psicósomático, y ello apoyándome en los profundos estudios que André Grabar, Pierre Hadot, Gilles Deleuze y Julia Kristeva han realizado sobre el filósofo alejandrino. Es fácil, no obstante, caer en la tentación, alimentada por otra parte por los importantes trabajos de Michel Foucault y Peter Brown sobre los «estilos de vida» antiguos, de abandonarse a la «audacia» de esbozar una genealogía de la articulación psico-somática entre el siglo IV a. de C. y el final del siglo IV d. de C., incluso si no es seguro que los autores citados aceptarían suscribirlo. Siguiéndoles, parece, sin embargo, que las relaciones de oposición, pero también de conjunción, entre el alma y el cuerpo humano pueden ser subsumidas respectivamente, a modo de deslizamientos progresivos, en cuatro grandes parejas de nociones que corresponderían a cuatro grandes pares de conceptos dominantes en el pensamiento antiguo: así la oposición entre la actividad y la pasividad constituiría el paradigma clásico que proviene de un pensamiento de la impresión de las formas en una materia amorfa. El antagonismo entre la impassibilidad y la agitación animaría, en segundo término, las diversas corrientes de la sabiduría helenística que provienen de una dinámica de las fuerzas y de su expansión en el universo. La tensión entre la reflexión y la absorción de la luz inteligible caracterizaría, por su parte, a la filosofía

neoplatónica, pero también al misticismo cristiano de los Padres del desierto hasta el Renacimiento. Proviene de un pensamiento de la expresión de una fuente luminosa a través de sus emanaciones. Finalmente, el combate que la voluntad libra contra la voluptuosidad, instituido por san Agustín, se impondría como el paradigma de la iglesia de occidente y proviene de un pensamiento de la encarnación irrevocable del espíritu en la carne.

NOTAS

1. Porfirio, *Vida de Plotino*, capítulo I.
2. Sobre esta noción de «estilo», ver en Peter Brown, *Genèse de l'Antiquité tardive*, Paris, Gallimard, 1983. La introducción a la edición francesa, pág. 15.
3. Las corrientes principales del pensamiento gnóstico comparten esta concepción. Ver sobre todo, *Zone 3: Fragments for a history of the Human Body*, el artículo de Michael Williams titulado «Divine Image, Prison of the Flesh. Perception of the Body in Ancient Gnosticism». Este artículo se recoge en el volumen primero de la presente obra. [N. del T.]
4. Pierre Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», en *La nouvelle revue de psychanalyse*, 13, Paris, Gallimard, verano de 1976, págs. 81-109, y Julia Kristeva, *Histoires d'Amour*, Paris, Denoël, 1983, págs. 103-117.
5. André Grabar, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», en *Cahiers archéologiques*, vol. 1. *Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, Paris. Van Oest, Editeurs d'Art et d'histoire, 1945.
6. Platón, *Gorgias*, 493a y *Cratilo*, 400c.
7. Nicole Loraux, «Théophraste, Socrates is Immortal», en *Le Temps de la réflexion*, 3, Paris, Gallimard, 1982, págs. 33-34. Publicado en el presente volumen de *Fragments para una Historia del cuerpo humano*. [N. del T.]
8. Platón, *Timeo*, 44a-b.
9. Platón, *República*, IV, 435-442 y IX, 580d y SQ.
10. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Volume 2: l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984. (Versión castellana: *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1978.)
11. Michel Foucault, *op. cit.*, pág. 81.
12. Sobre la noción de gracia (*charis*) y su importancia política, ver Christian Meier, *La Politique et la grâce*, Paris, Le Seuil, 1987, colección «Les Travaux».

13. Plotino, *Timeo*, 86b-87b.
14. Sobre las relaciones ambiguas que Plotón mantiene con las artes plásticas, ver Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, París, PUF, 1952.
15. P.-M. Schuhl, *op. cit.*, págs. 23 y 31-37.
16. *Ibid.*, pág. XVI.
17. Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, París, Minuit, 1969, págs. 292-307.
18. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Volume 3, Le Souci de soi*, París, Gallimard, 1984. (Versión castellana: *Historia de la sexualidad*, vol. 3, *La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI, 1987.)
19. Michel Foucault, *op. cit.*, capítulos 2 y 4 y Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, París, Belles Lettres, 1981.
20. Sobre este punto, ver Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, París, Estudios agustinianos, 1987, págs. 19-29.
21. *Ibid.*, págs. 119-133.
22. Plotino, *Enéadas* V,2,1.
23. Sobre el «expresionismo» del pensamiento plotiniano y su caracterización como filosofía de la luz espiritual, seguimos el análisis realizado por Gilles Deleuze en *Spinoza et le problème de l'expression*, París, Minuit, 1968, págs. 153-169 y su continuación durante su curso oral de 1985-1986.
24. André Grabar, *op. cit.*, pág. 21 y, más generalmente, Gerard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, París, Le Seuil, 1988, Collection «Les Travaux».
25. Plotino, *Enéadas*, V,8,4.
26. Plotino, *Enéadas*, II,9,4.
27. Plotino, *Enéadas*, IV,3,12.
28. Pierre Hadot, *Le Mythe de Narcisse*, *op. cit.*, págs. 100-101.
29. Plotino, *Enéadas*, I,1,2.
30. *Ibidem.*
31. Ovidio, *Metamorfosis*, III,354 («Novitasque Furoris»).
32. Plotino, *Enéadas*, V,8,2.
33. Plotino, *Enéadas*, I,6,8.
34. Ver P. Hadot, *op. cit.*, pág. 101.
35. Plotino, *Enéadas*, I,6,9.
36. Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, *op. cit.*, *passim*, nota 4.
37. Plotino, *Enéadas*, I,6,7, y Julia Kristeva, *op. cit.*, págs. 110-111.
38. Plotino, *Enéadas*, IV,3,11.
39. A. Grabar, *op. cit.*, págs. 18-19.
40. *Ibid.*, pág. 19.
41. *Ibidem.*
42. *Ibid.*, págs. 20-22.
43. Plotino, *Enéadas*, VI,5,7.
44. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, citado por Henry Maldiney, *Regard, parole, espace*, París, L'Age de l'homme, 1973, pág. 197.
45. Henri Maldiney, *op. cit.*, pág. 199.
46. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, París, Gallimard, 1969, pág. 66. (Versión castellana, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987.)
47. *Ibid.*, pág. 65.
48. *Ibid.*, pág. 67.
49. H. Maldiney, *op. cit.*, pág. 199.
50. Ernst Cassirer, *Eidos und eidolon*, Leipzig, 1924, citado por P.-M. Schuhl, *op. cit.*, pág. 56.
51. Plotón, *La República*, V,472d.
52. A. Grabar, *op. cit.*, págs. 16-17.
53. *Ibid.*, págs. 16 y 30.
54. *Ibid.*, págs. 21-22.
55. Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, París, Klincksieck, 1978, págs. 8-21, 51-54 y 78-94.
56. P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, París, Flammarion, 1959, págs. 155-156.
57. *Ibid.*, pág. 45.
58. E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 72.
59. *Ibidem.*
60. H. Maldiney, *op. cit.*, pág. 200.
61. *Ibid.*, pág. 202.
62. *Ibid.*, págs. 204-205.
63. *Ibid.*, pág. 206.
64. E. Panofsky, *op. cit.*, págs. 73-74, nota 28.
65. Plotino, *Enéadas*, VI,9,2.
66. A. Grabar, *op. cit.*, pág. 30.

67. P. A. Michelis, «Neo-platonic Philosophy and Bizantine Art.», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2,1 (1952), pág. 45.
68. A. Grabar, *Flam et les origines*, pág. 31.
69. Peter Brown, «Late Antiquity», en *History of Private Life*, volumen 1, Cambridge, Harvard University Press, 1987, págs. 299-300. (Versión castellana, *Historia de la vida privada*, vol. 1, Madrid, Tau-rus.)
70. *Ibid.*, págs. 306-307; y Aline Rousselle, *Porneia: On desire and the Body in Antiquity* (Nueva York: Basil Blackwell, 1988).

Traducción de José Luis Checa Cremades.

El rostro y el alma

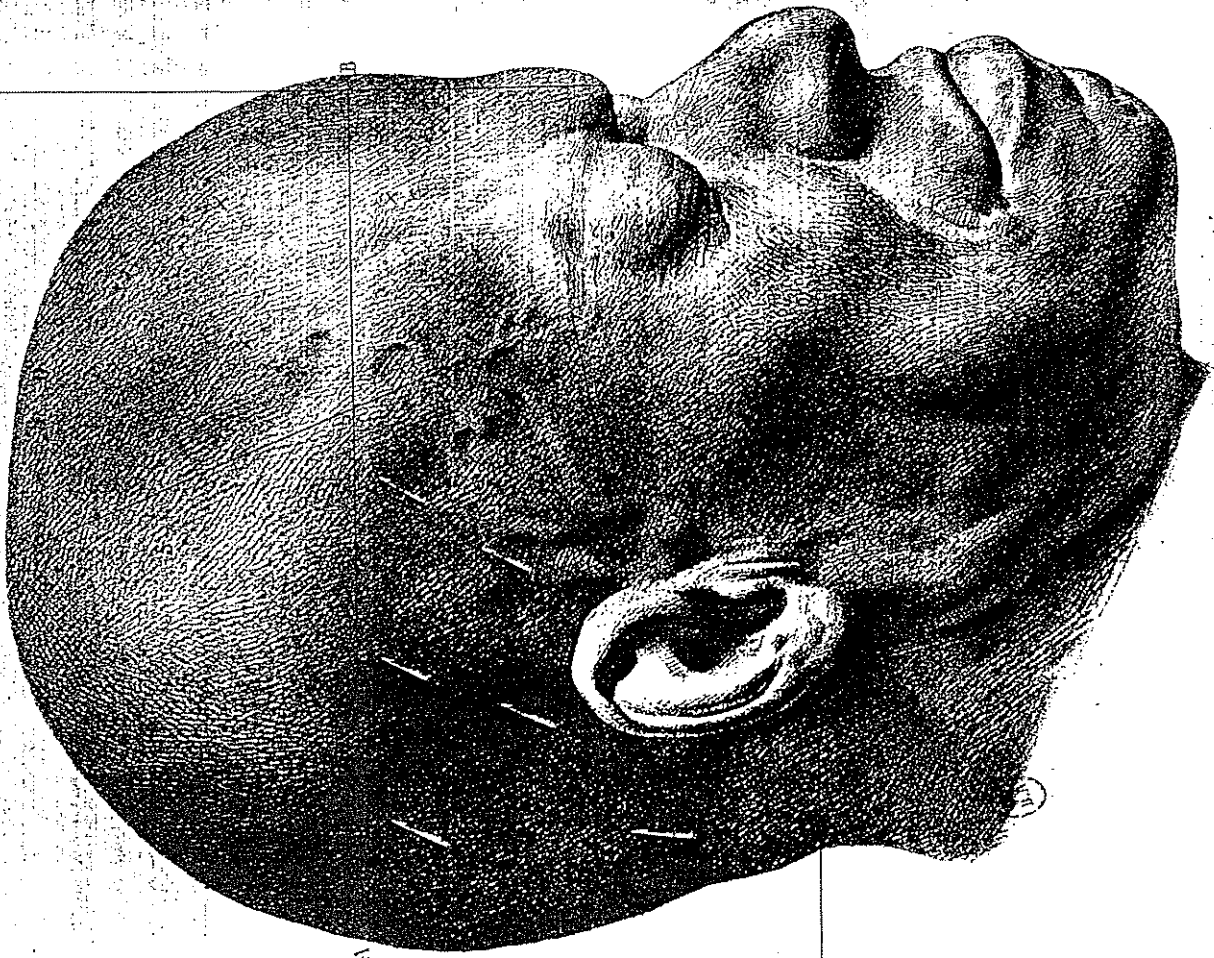
Patrizia Magli

Le visage humain est une force vive, un champ de mort.
- Artaud.

El rostro es el más evanescente de los objetos, dice Lacan. Los ritmos y las diversas dinámicas que lo integran hacen de él una forma inestable, un *perpetuum mobile*. Los papeles de sus actores individuales, como la nariz, los ojos, las cejas, la boca, pertenecen de hecho al tiempo indefinido del acontecimiento y le integran en una lógica fluctuante que no conoce estructuras, sino tan sólo génesis, relaciones entre movimientos, éxtasis y variaciones de velocidad.

Sin embargo, estos movimientos que parecen sustraerse a cualquier tipo de descripción verbal, y algunas veces al trabajo mismo de la memoria, no perjudican en absoluto el reconocimiento de una identidad, de una fisonomía. Existe también una especie de constante perceptiva que, después, nos permite decir, cuando encontramos al cabo de los años a un viejo amigo de otros tiempos: «¡Eres verdaderamente tú!», o bien «¡Dios mío, cómo has cambiado!». El pensamiento occidental, fascinado por esta paradoja, ha intentado desde sus orígenes reflejar las prácticas de reconocimiento del rostro. Los antiguos fisiognomistas, para representar esta apariencia externa siempre variable, se esforzaron en sus investigaciones por captar la visión de una esencia, de una posibilidad de univocidad e immanencia y establecieron reglas normativas que permitían penetrar el secreto de un semblante.

La fisiognómica —de *physis* (naturaleza) y *gnomom* (conocer)— significa «reconocimiento, interpretación de la naturaleza». Sin embargo, Giovanni Battista della Porta señala que *gnomom* significa también «regla, derecho», y por eso fisiognómica denota también «regla de la naturaleza»: «Con cierta regla, norma y orden de naturaleza —dice



Una cabeza de «negro virtuoso». De Vimont, *Atlas de Phrénologie*, 1831.

Della Porta— es posible conocer una determinada forma de cuerpo, una pasión concreta del alma (*ex tali corporis forma tales animae affectiones consequantur*)¹.

Como ciencia, o mejor como pseudociencia, la fisiognómica se basa sobre una presunta solidaridad entre alma y cuerpo, entre dimensión interior y exterior. Como señala Aristóteles: «Todas las pasiones del alma se muestran vinculadas con un cuerpo, pues, cuando se producen, el cuerpo experimenta una modificación» (*De Anima*, I,A,1.403a.15). Se trata de una relación de necesidad entre alma y cuerpo: cualquier alma, dice Aristóteles, no penetra en cualquier cuerpo. «Y, en cambio, es evidente que cualquier cuerpo presenta su propia forma y figura.» (*De Anima*, I,A,3.407b,15).

Según Aristóteles, el alma es «figura» y «forma». El cuerpo, «materia». Las pasiones son formas infusas en la materia. Tomemos, por ejemplo, el caso de la ira. Esta pasión puede ser interpretada como deseo de venganza o bien como «una ebullición de la sangre en torno al corazón». El primer caso recoge la forma o la «noción». El segundo, la materia. No son dos modos de ser del cuerpo, sino dos modos de ver el cuerpo. «Es, pues, necesario que el alma sea sustancia —dice Aristóteles— en cuanto forma del cuerpo natural que tiene vida en potencia. Tal sustancia es entelequia: consiguientemente, el alma es entelequia de un cuerpo de esa naturaleza.» (*De Anima*, II,B,1.412,15.) La entelequia de cada cosa se realiza en aquello que esta cosa es en potencia, esto es, en la materia apropiada. El alma es entelequia y noción de aquello que es en potencia. El alma es la forma (*eidós*) que determina la materia y *quididad* de un cuerpo de una determinada materia (*ibid.*, II,B,4.425b,10).

Vagos indicios y rígidas certezas

Pero ¿cómo captar el alma en las formas sensibles? ¿Cómo apresar las formas sensibles mismas cuando el cuerpo ya de por sí, y especialmente el rostro, es el más evanescente de los objetos? ¿Cómo explicar la infabilidad gestáltica de una emoción o de un imperceptible matiz expresivo que en el momento mismo de aflorar ya está a punto de ser captado por la mirada, ya no existe, pues es demasiado tarde o excesivamente pronto, algo que simultáneamente está pasando y apenas acaba de suceder?

La identificación del cuerpo parece oscilar desde siempre entre dos modalidades interpretativas opuestas: de una parte, entre lo que podríamos definir «inferencias naturales»; por otra, entre «las equivalencias arbitrarias». Los rasgos del rostro son

interpretados por quien conozca la clave de su desciframiento ora como síntomas, y vagos indicios de un secreto, ora como símbolos transparentes y escritura unívoca.

La percepción fisiognómica es una forma de saber cotidiano, patrimonio de cada uno de nosotros. Se funda sobre sutilezas difícilmente formalizables, a veces intraducibles verbalmente. El rostro de quienes están a nuestro lado se presenta en sí mismo como el espacio sobre el cual es posible individualizar rasgos infinitesimales que a veces consisten en captar una realidad profunda que se oculta a la mirada del común. Forma parte de esos saberes locales a los que hace referencia Carlo Ginzburg, de esos saberes sin origen ni memoria ni historia, de los cuales la cultura escrita siempre trata de dar una formulación verbal precisa, con el resultado, en general, de alcanzar formulaciones desvaídas y empobrecidas. «Basta con pensar en el abismo que separaba la rigidez esquemática de los tratados de fisiognómica de la penetración fisiognómica flexible y rigurosa de un amante, un mercader de caballos o un jugador de cartas»².

La forma de conocimiento que presupone la fisiognómica es una forma de saber determinada por exigencias concretas. Mientras que la tradición considera a Pitágoras como el iniciador de esta ciencia, Galeno ve en el «divino Hipócrates» a su verdadero fundador. En cuanto ciencia, la fisiognómica tuvo, pues, en sus orígenes una relación muy estrecha con la medicina. Nacida probablemente en torno al siglo V a. de C., participa de aquellos signos definidos por los antiguos médicos como *tekmerion*, «pruebas», «indicio», «síntoma».

Hipócrates atribuye al sintoma la función de un signo solamente en el acto de una inferencia. Así pues, la fisiognómica sería en sus orígenes una ciencia basada en indicios. La categoría de sus signos parece estar caracterizada por la relación de *tener que* que se rige por un mecanismo de inferencia: si el cuerpo está demasiado caliente y siente escalofríos, entonces tiene fiebre. Es el mecanismo de la implicación filoniana: $p \supset q$.

Junto a este mecanismo de inferencia basado en la relación de implicación, aparece muy pronto un sistema de correlación semiótica fundado sobre una relación de equivalencia del tipo $p \equiv q$. (/Nariz aguilena/= «Rapacidad»; /Labios carnosos/= «Sensualidad»). Se trata de una relación semiótica determinada por convenciones.

Encontramos, pues, por una parte la incertidumbre de conjeturas fundadas sobre la experiencia cotidiana, no formalizada por el instrumento terrible y potente de la abstracción; por otro, en cambio, la tendencia a congelar la infabilidad del rostro en un sistema de equivalencias rígidamente codificadas. La forma humana se convierte entonces en imagen y símbolo. Sobre la superficie completa del cuerpo se despliega el código

del lenguaje moral: en cada detalle, desde la cabeza hasta los pies del hombre, en cada forma, línea o pliegue, en las carnes firmes o blandas, húmedas o secas, en los cabellos, en las uñas, en el sonido de la voz, en cada especie de revestimiento o falta de pelos y vello. Como un código, numera todos los elementos como un lema, lo define como significante y le atribuye un significado preciso.

El rostro como forma simbólica

Ver un rostro significa producir inmediatamente un esquema simbólico que nos sitúa frente a una experiencia cultural compleja y antigua. Probablemente no podremos percibir o reconocer a nuestros pares si no podemos captar lo esencial y separarlo de lo accidental. Parece como si desde siempre la percepción hubiese necesitado de universales.

La ciencia fisiognómica habla de reconocimiento de formas a través del aislamiento de las variantes que son peculiares de un individuo. Se trata de un proceso de abstracción que se orienta a la identificación de una especie de fondo que se presume permanece invariable en el devenir de las expresiones emotivas. Consiguientemente, la individuación del rostro no es más que el aislamiento de una forma permanente cuyos «rasgos invariables» deben ser percibidos a través de un proceso que se orienta ante todo a congelar el continuo devenir del rostro en algunos estados inmutables.

Se trata de un proceso de simbolización que nos introduce en un tiempo diferente: no ya en el tiempo del rostro real perdido en la fluctuación continua de luces y sombras, sino en el tiempo de la «medida» que fija las cosas, desarrolla una imagen formal, la bloquea en una absoluta fijeza en el interior de la cual interpreta proporciones, delimita contornos y trata de establecer cuáles son los rasgos esenciales.

Della Porta sostiene, en efecto, que no es posible conjeturar el verdadero carácter de las personas por los signos de las pasiones que transitan sobre sus caras: «El rostro representa todo el semblante a la vez, como el movimiento y la pasión y los ropajes —afirma—. Por ello no es razonable juzgarlo en todo momento, sino solamente cuando las emociones y pasiones del alma se han enfriado».

Consiguientemente, la fisiognómica parece fundarse sobre una especie de presunción «neutra» pasional y, en este sentido, se distingue de la patognómica. Las pasiones pertenecen, en efecto, al orden de la temporalidad, de la gradualidad o de la tensión, sobre todo cuando afloran a la superficie del rostro. En este sentido a menudo se muestran inexpresables.

Existe una curiosa coincidencia entre las rígidas máscaras que cubren el rostro de los antiguos actores y congelan su expresión en algunas configuraciones emblemáticas, reconocibles también a distancia, y la antigua fisiognómica, que se ocupa de los rasgos estables y duraderos del rostro prescindiendo del movimiento pasional que lo agita. Las pasiones, tras una fugaz mención en la obra de Aristóteles, abandonaron enseguida el plano de la manifestación expresiva, para sumergirse, como un río cásico, en la reflexión filosófica y sólo reaparecer sobre la superficie del rostro en el siglo XVII, sobre todo gracias al tratamiento sistemático que les dedicó el pintor Charles Le Brun.

En la fisiognómica el esquema simbólico del rostro no es consiguientemente un esquema de percepción visual propiamente dicho, sino que se manifiesta sobre todo como un esquema constituido por rasgos cognoscitivos. Se basa, en efecto, sobre un principio perjudicial abstracto que permite la adecuada selección de los datos pertinentes para la identificación del denominado «carácter dominante».

Incluso en la experiencia perceptiva común actúan principios de esquematización que permiten seleccionar algunos rasgos pertinentes en el interior de la masa nebulosa de sensaciones y estímulos.

Umberto Eco ha insistido sobre el hecho de que los esquemas visuales no reflejan a menudo las cualidades ópticas de las cosas, sino las relaciones que él llama ontológicas: los mensajes visuales no comunican la apariencia de los objetos, lo que nosotros vemos, sino lo que sabemos sobre su naturaleza immanente⁴ y cuanto sucede también a través de los fenómenos de empatía representados por líneas, colores, ritmos y por el sonido de la voz, en cuanto punto de condensación simbólica en torno al cual terminan por cristalizar las figuras del rostro. Si las líneas rectas se nos muestran duras y rígidas mientras que las curvas nos parecen móbidas y tiernas, si determinados colores se nos muestran alegres y vivaces, mientras que otros nos parecen oscuros y melancólicos, si tenemos la sensación de que algunos sonidos son desgarradores mientras que otros los percibimos como irritantes y odiosos, siempre, en todo momento, nos las tenemos que ver con un sistema de correspondencias formales de orden semántico que determina nuestra propia percepción. En el encuentro con las grandes configuraciones del mundo, las categorías semánticas, aun permaneciendo implícitas, de hecho organizan la sintaxis de la percepción y del reconocimiento de las *gestalt*. Incluso en la más inocente aventura perceptiva siempre nos las tenemos que ver con un sistema de valores relativos a un cierto lugar, tiempo, situación, merced a los cuales algunas cosas nos parecen bellas y otras no, unas buenas y otras malas.

Todo lo que sucede de modo confuso y ambiguo siempre que percibimos, reconocemos y tratamos de interpretar un rostro es puesto al desnudo por la fisiognómica en su funcionamiento más íntimo de un modo tan preciso y enfático, que incluso a veces llega a distorsionarlo a través de un exceso de esquematismo. Algunos tratados de fisiognómica artística demuestran que la forma del rostro no es tanto una construcción natural como cultural. Leonardo de Vinci, por ejemplo, en su *Tratado de la pintura*, aconsejaba al artista la adopción de un sistema de clasificación que dividiera el rostro en cuatro partes (frente, nariz, boca y mentón) así como el estudio de las diferentes formas que pueden presentar. Una vez fijados claramente en la mente estos elementos de la fisonomía humana —según Leonardo— es posible analizar y retener un rostro de un solo golpe de vista. Leonardo habla de «rasgos pertinentes» y no es casual que sea precisamente el pintor italiano quien dibuje una serie de variaciones grotescas sobre el rostro que nada tienen que ver con la observación «del vivo», sino que por el contrario nos pueden decir mucho sobre los modos como el arte puede realizar formas simbólicas y construir un retrato como símbolo.

Tomemos el ejemplo de la deformación caricaturesca. El proceso de brutal esquematización a través del cual actúa la caricatura para individualizar un carácter dominante apurando hasta el absurdo la representación de un contenido o idea deseados, revela algunos mecanismos de reconocimiento y de producción figurativa del rostro que probablemente pertenecen también a otras formas de representación de la fisonomía humana.

En la fisiognómica la división del rostro en áreas que propone Leonardo se presta a una ulterior descomposición dentro de cada una de ellas. Cada rasgo concreto es subdividido en secciones que remiten a una tipología estable de vicios o virtudes. La nariz, por ejemplo, puede ser dividida en raíz, espina y punta y la articulación de los rasgos (largo/corto; convexo/derecho; enjuto/carnoso), permite identificar hasta ochenta y una tipologías que corresponden a otras tantas inclinaciones morales. Con el mismo método es posible identificar hasta cincuenta y ocho tipos de frentes, cincuenta mentones y dieciocho bocas.

En un diccionario enciclopédico de fisiognómica y frenología del siglo pasado pueden leerse las siguientes palabras:

Cada rasgo, cada línea, cada alteración del rostro, lleva un signo característico, pero es preciso ante todo estudiarlos en su conjunto y relaciones. Hace falta comparar los rasgos después de haberlos captado aisladamente, y precisamente de este acercamiento se podrán obtener diagnósticos certeros. Antes de pasar al examen del rostro, aconsejamos examinar la cabeza (...), después

del juicio emitido sobre la cabeza y el rostro debe descenderse al examen del resto del cuerpo y que los mismos signos se reproduzcan hasta las extremidades⁵.

Pero esta «armonía entre todas las partes del hombre» a la que se refiere Thoré, autor de esta obra, no pertenece a la experiencia concreta del cuerpo.

A decir verdad, el sentido fisiognómico global de la persona que tenemos delante de nosotros no viene dado por la suma de los efectos de sentido atribuidos a los componentes individuales de la presencia corporal como conjunto, sino más bien por lo que Petrarca llamaba «el área de una cara». Como experiencia gestáltica concreta, resulta de un fenómeno de resonancias entre la forma, los rasgos, el modo de moverse y mirar, entre el sonido de una voz y una distancia, entre el tono de un color y de una transparencia concreta revelada por un efecto casual de la luz sobre la piel.

En la ciencia fisiognómica el método, en cambio, es analítico y deductivo. Se pierde en el obsesivo proceso de dividir, subdividir y clasificar pieza por pieza cada fragmento del cuerpo. La recomposición no parece acecer en el contexto de un análisis morfológico del cuerpo entendido como unidad orgánica, sino en el de una visión neoplatónica de armonía universal.

«De entre los signos de las partes, los más fuertes —dice Della Porta— son aquellos que están junto a los ojos, la frente, la cara, la cabeza (...) Todo el hombre está en la cara porque allí se encuentra la sede de la razón, el segundo lugar es el pecho, que es la sede del corazón, el tercero las piernas y los pies. El último es el vientre en el cual se albergan los miembros naturales, los cuales nada tienen que ver con el saber⁶. Pero ya Aristóteles había dicho en *De Partibus Animalium* que las partes naturales del cuerpo siguen el orden de la naturaleza de tal manera que «la parte superior está orientada hacia la parte superior del universo» (II, B.10, 656a, 10). De este modo dice el estagirita: «lo que es mejor y más noble (...), en relación a lo alto y bajo, tiende a encontrarse en lo alto; en relación a lo que está delante y a la derecha, delante; respecto a la derecha y a la izquierda, a la derecha» (*ibid.*, III, Y.3-4, 665a, 20-21). Sobre esta tipología articulada en una verdadera y auténtica axiología, y consiguientemente en un sistema paradigmático de valores, Aristóteles funda su fisiología: «Incluso la posición del corazón —dice— indica que está situado en un área apropiada para ilustrar un principio: está en el centro, más hacia lo alto que hacia lo bajo y más hacia adelante que hacia atrás; la naturaleza coloca aquello que es más noble en las partes más nobles» (*ibid.*, 665a, 15-20).

Esta repartición se encuentra en todas las partes del cuerpo, incluidas las vísceras, todas las cuales presentan una naturaleza bipartita: algunas están a la derecha, otras a la

izquierda. «En general —dice Aristóteles— las partes de la izquierda presentan una naturaleza más húmeda y fría. De hecho, cada uno de los contrarios ha sido colocado, por división, en la serie respecto de la cual es afín: así lo derecho es contrario a lo izquierdo y lo caliente a lo frío, formando respectivamente series» (*ibid.*, 670b,20).

Esta serie de contrarios son de origen pitagórico y se utilizaban habitualmente también en las tablas dicotómicas de modo a formar columnas como la que sigue:

derecha	izquierda
alto	bajo
delante	detrás
caliente	frío
fuego	tierra
ligero	pesado
macho	hembra

En la cultura occidental los términos pertenecientes a la columna izquierda están dotados en general de una connotación eufórica, mientras que los de la derecha son disfóricos. «Por ello las partes superiores —dice Aristóteles— presentan las mismas diferencias respecto a las inferiores que el macho respecto a la hembra, y las partes de la derecha del cuerpo respecto de las de la izquierda» (*ibid.*, 648a,25).

Así pues, para Aristóteles la naturaleza ha colocado una especie de barrera entre las partes nobles y las menos nobles, entre la parte superior y la inferior. El hombre, en efecto, es el único animal que presenta una posición erecta y su cabeza puede volverse hacia las zonas más elevadas del cosmos. Todos los animales, dice, son menos inteligentes que los hombres y la causa de ello ha de buscarse en el hecho de que en muchos aspectos su principio anímico resulta torpe y corpóreo. Si disminuye ulteriormente el calor que mantiene erecto al cuerpo, y aumenta el elemento terroso, los cuerpos de los animales decrecen y crece el número de sus pies; al final terminan por convertirse en ápodos y se aplastan contra la tierra. «Basta un ulterior mínimo paso —dice Aristóteles— para que su principio termine por encontrarse en la parte inferior, y la parte que corresponde a la cabeza acabe por resultar inmóvil e insensible: vemos así que el animal se ha transformado en planta, y tiene lo alto en lo bajo y lo bajo en lo alto» (*ibid.*, 686b,25).

Encontramos punto por punto la misma repartición cosmogónica en la división del rostro en áreas: a la zonas superiores se les encomienda la tarea de revelar las inclinaciones más espirituales a diferencia de las inferiores que representan el mundo de los instintos que es lo que más aproxima el hombre al animal.

Esta visión, que recorrerá toda la fisiognómica y la frenología, también estará presente en la antropología criminal de Lombroso.

Hemos visto cómo una topología del rostro revela de hecho una axiología subyacente que asigna a cada área su especialidad ética. Análogamente sucede en cada sección activa del rostro que parece especializarse en una pasión especial: las cejas en la severidad y la altanería; los dientes en la venganza, el rencor y la amenaza; los cabellos en el capricho y el espanto; la nariz en una sagacidad que llega hasta la indiscreción pero que puede retraerse en el disgusto.

Cada rasgo expresivo está constituido por un elemento integrante al cual se asigna un determinado significado. «Es necesario saber en primer lugar qué partes están afectadas a determinadas inclinaciones», dice Charles Le Brun.

De hecho, los elementos fisiognómicamente relevantes sirven de pretexto para la atribución de otras significaciones. Las categorías pertenecientes al plano de la manifestación expresiva, como las eidéticas (las líneas rectas/curvas; discontinuas/continuas), o bien cromáticas (claro/oscuro), o topológicas (alto/bajo; detrás/delante), son homólogadas por la fisiognomía a categorías semánticas de orden valorativo. Se trata de homologaciones que, en general, reposan sobre convenciones culturales más o menos generalizadas y que dan lugar a una especie de curiosos microcódigos. En la cultura occidental, en efecto, la línea vertical comunica en general impresiones de elevación; la horizontal, de estabilidad; la circular, de perfección; la oval, de reducción; la discontinua, de inestabilidad y dramatismo.

No obstante, sin necesidad de remontarse mucho en el tiempo, el simbolismo de las líneas se presenta a veces también en nuestro siglo con toda su fuerza visionaria: tal es el caso, por ejemplo, de las teorías de Ludwig Claus (*Rasse und Seelen*, 1926), quien clasifica a los hombres en esféricos, parabólicos, piramidales y poligonales. Esféricos son los italianos y polacos de nariz chata, ojos redondos, piernas cortas y movimientos rápidos y fluidos. Parabólicos, los alemanes y escandinavos de cráneo, cara y cuello alargados y andares lentos e imponentes. Piramidales, los hipertensos y absolutamente teatrales judíos, y, finalmente, poligonales son los negros monstruosamente conformados, con la frente angulada, la nariz informe y la cara alargada en la mitad superior y ancha en la inferior.

En las raíces más profundas del racismo parece delinearse curiosamente una especie de simbolismo que no sólo afecta a las líneas, sino sobre todo a los colores.

Así como el esquema de la ascensión se opone punto por punto, en sus desarrollos

simbólicos, al de la caída, del mismo modo, a los símbolos tenebrosos se oponen los luminicos. Un isomorfismo parece vincular universalmente la ascensión a la luz mientras que la oscuridad parece producir una impresión disfórica general. Las tenebras siempre han sido asimiladas al caos, a la muerte y al reino subterráneo del silencio.

El contraste cromático entre lo claro y lo oscuro no es solamente una unidad en el plano de la expresión, sino que se funda sobre la oposición semántica entre la luz y la sombra. Apoyándose en estas homologaciones de orden semántico, los colores claros y transparentes, en la fisiognómica, son interpretados en general como figuras cromáticas de la verdad, a diferencia de los oscuros. Este simbolismo del color está en las raíces mismas de una extraña teoría racista ya identificable en el tratado *De Physiognomonia* del siglo III a. de C. (llamado también *Dei Segreti*, por cuanto la tradición no sólo lo atribuye a Aristóteles, sino que además lo interpreta como una serie de consejos que el estagirita habría dado a Alejandro para la elección de sus consejeros): «Sabe, ¡oh rey Alejandro! —dice el pseudo-Aristóteles— que la matriz o el embrión es como la olla que hierve y cuece al fuego. Si la materia generativa produce un hombre de pelo blanco y color lívido, esto es, entre el negro y el morado, ello es signo de insuficiente cocción. Si, pues, acaece tal disminución, del mismo modo permanece disminuida su naturaleza. Huye, pues, del hombre lívido». Y así una «voz clara y limpia» denuncia al hombre diligente y amante de la paz, mientras que los cabellos pelirrojos denotan ira.

El significado de furor que puede revelar el tono encendido de un rostro reposa sobre una relación ampliamente codificada entre la señal y el sentimiento. Se asocia a menudo el término «rojo» con el vocablo «ardiente», mientras que el «azul» lo está al frío. En este contexto, lo caliente y lo frío no son simples expresiones denotadoras de cualidades térmicas, sino términos de orden valorativo por cuanto se refieren un contenido afectivo o moral. El simbolismo moral y sentimental del color, en relación al rostro, ya presente en la fisiognómica pseudoaristotélica, encontró un tratamiento sistemático durante el siglo XVI en los escritos de Della Porta y Lomazzo antes de llegar a las aportaciones de Goethe y Humbert de Superville.

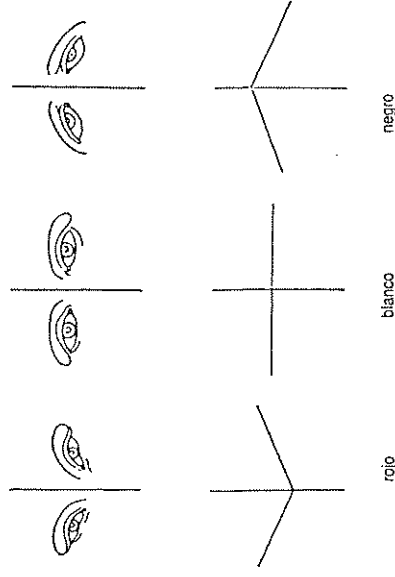
La acción moral o sentimental de un color o del desarrollo suavemente curvilíneo o ásperamente anguloso de una línea, a menudo nada tiene que ver con la existencia de supuestos universales en la sensibilidad humana. A veces se trata de efectos de sentido producidos por asociaciones culturalizadas. En este sentido, a pesar de su notable estabilidad, también estos micro-códigos pueden experimentar variaciones a lo largo del tiempo.

Della Porta, quien divergía en este punto de la fisiognómica pseudoaristotélica,

considera al blanco un color disfórico: «La luna es de color blanco —dice— y los lunáticos son blancos, flemáticos y tímidos». Pero después añade: «Habiendo dicho que el rojo es un signo de una disposición cálida y sangrienta, y el blanco de flema y frialdad, ambos, juntos, significan un temperamento excelente»⁹.

Así pues, en el origen de los sistemas fisiognómicos se encuentran homologaciones del tipo: rojo: azul :: «frío»; claro: oscuro :: «amarillo»; «triste»; y otras semejantes.

No obstante, el demonio de la analogía no se detiene sólo en homologaciones internas a las categorías, sino que también opera entre categorías de diverso género: entre categorías cromáticas e eidéticas, entre estas últimas y las topológicas. Sobre esta base establece homologaciones entre formas primarias y colores primarios, como ocurre, por ejemplo, en las ecuaciones visuales teorizadas por Humbert de Superville.



Fisiognómica zoológica

El reconocimiento del rostro a través de un esquema simbólico no sólo se funda sobre un sistema de líneas y colores, sino que ante todo reenvía a otras formas, consideradas más simples y reconocibles: remite al mundo animal.

En la *Retórica* (1,143b), Aristóteles menciona a un fisónomo, cuyo nombre omite, que en su interpretación del rostro humano sólo hacía referencia a dos o tres animales-tipo. Partiendo, en efecto, del supuesto de que la estructura corpórea de las bestias es más simple y comprensible que la de los hombres, Aristóteles ve en las posibles

semejanzas entre hombres y animales la clave para individualizar las «cualidades esenciales». Si en varios de sus escritos sostiene que es lógicamente posible inferir el carácter de un hombre de sus rasgos faciales, es sobre todo en las obras sobre biología animal donde intenta demostrar cómo ello acontece.

Así en la *Analytica Priora* (2.27,70b,6-39) sostiene que, si admitimos que un solo signo (*semeion*) se refiere a una única naturaleza, y en el caso en el que estemos en posición de establecer respecto a cada género la afección que le es propia (*pathos*) y su signo específico, sin duda estaremos en situación de juzgar la naturaleza de un individuo apoyándonos en los datos que proporciona su estructura corporal. Aristóteles se sirve del término griego «*phusiognomonein*» (τὸ φυσιογνωμοειν διακρίων ἔστιν) para designar el hecho de «juzgar la naturaleza de un objeto apoyándose en los datos que proporciona su estructura corporal». Se trata propiamente de una verdadera semiótica que instaure un sistema de correlaciones entre *signos* y *afecciones*. «Toda afección —dice Aristóteles— tiene su signo, desde el momento en que necesariamente sólo puede tener uno solo.» Parecería una correlación semiótica término a término; en realidad se trata de un mecanismo correlativo mucho más complejo que recurre al paralelismo entre el hombre y el animal.

Si a un determinado género pertenece de modo propio una afección, dice Aristóteles, como ocurre en el caso de los leones respecto de la valentía, será necesario que, dada la recíproca solidaridad existente entre alma y cuerpo, de esta afección exista un signo. En el caso de los leones, el signo visible está representado por las grandes extremidades. Si encontramos este mismo signo en otros géneros, como por ejemplo en los hombres, ello significa que éstos tienen la misma afección: son valientes.

Puede suceder, sin embargo, y es lo que de hecho ocurre, que un género de animal posea en su globalidad dos afecciones propias, como el león que posee valentía y generosidad. ¿Cómo es posible saber entonces cuál es su signo corporal revelador de una u otra afección?

Aristóteles recurre a una especie de fisiología comparada entre hombres y animales. Los animales, fijados en imágenes embleáticas, funcionan como un espejo invertido a través del cual es posible reconocer las pasiones, los vicios y las virtudes de los hombres. El mundo de los hombres por su parte no es sólo el punto de llegada de este proceso de semiosis, sino que también se constituye como elemento interpretante que da origen a otro proceso semiótico de retorno hacia el animal.

El reconocimiento del signo específico de cada afección quizá sea posible, dice

Aristóteles, cuando ambas acciones pertenecen también a otro género, sin integrarse en su totalidad, esto es, cuando cada afección pertenece por separado a diferentes individuos de este mismo género. Si un individuo de este género es valiente pero no generoso y se revela de manera muy precisa uno solo de los dos signos corporales del león, este signo será evidente porque será la marca de la valentía también para el león. «Así pues, es posible, en la primera figura, juzgar la naturaleza de un objeto apoyándose en los datos que proporciona su estructura corporal, si convertimos la parte mediana con la extremidad superior, y, por otra parte, posee una extensión superior a la del tercer término, de modo que aquí no hay conversión. Pongamos que A indique valentía, B grandes extremidades y C león. En tal caso, B pertenece a todo aquello a lo que pertenece C, sin dejar tampoco por ello B de pertenecer a otros objetos. Por el contrario, A pertenece a todo aquello a lo que pertenece B, y a nada más; aquí se tiene en cambio conversión: si así no fuese, un solo signo no se referiría entonces a una sola naturaleza» (*Analytica Priora*, 27,70b,30,31).

Aristóteles utiliza la discusión sobre el «*phusiognomonein*» (φυσιογνωμοειν) a modo de ilustración del entimema. De todos es sabido que el entimema es un silogismo retórico que cuando se basa sobre signos ciertos adquiere valor demostrativo.

Cuando el silogismo fisiognómico encuentra los signos propios de cada afección, reproduce en el cuerpo, como correspondencia necesaria y natural, el nexo de unión existente entre significante y significado. De este modo establece el principio y el procedimiento mismo de esta «ciencia» que, a través de un complejo mecanismo de reenvíos entre mundo humano y animal, convierte a un carácter somático en la expresión de un significado «moral».

Sólo más tarde, en el tratado pseudo-aristotélico *De Physiognomonia*, el paralelismo existente entre hombres y animales se desarrolla de modo sistemático, si bien todos los principios teóricos ya se hallaban presentes en la obra de Aristóteles.

En el libro IV de *De Physiognomonia* se clasifica a todo el reino animal en dos grupos: macho y hembra. El macho está simbolizado por el león. La mujer, por la pantera. Este tratado ejerció una notable influencia sobre la fisiognómica posterior, cuando los tratados se limitan a repetir, con machacona obstinación, los mismos principios, aportando apenas las más de las veces meras variaciones irrisorias.

De este modo, una visión sustancialmente unitaria parece atravesar toda esta ciencia, desde los orígenes hasta el positivismo donde es posible encontrar la estrecha solidaridad entre hombre y mujer, la influencia de los climas sobre el carácter, el silogismo fisiog-

nómico, pero sobre todo el gran problema de la identificación del alma a través del mundo animal.

Como se ha visto, el alma es asimilada a la forma; el problema de su individuación se funda sobre el método comparativo adoptado por Aristóteles. Este modo de individualizar una forma prolifera no sólo en todo el mundo clásico, en los bestiarios medievales y durante el siglo XVI, sino también a lo largo de todo el siglo pasado, cuando las especulaciones sobre el rostro remitían de un modo todavía más obsesivo a un análisis sobre la animalidad. Así, en el diccionario enciclopédico de Thoré todavía podía leerse: «Pues nunca fue creado animal alguno que presentara la forma de un animal determinado y el alma de otro, sino que siempre se mostraba su propio cuerpo y alma. Por ello es necesario que a cada cuerpo quede afectado una forma determinada»¹⁰.

La animalidad es lo que nos permite identificar la forma del hombre. El modo como una forma humana se acerca o se aleja, es semejante o se diferencia de una forma animal determina los medios para su identificación.

Extraña paradoja: si el animal permite al hombre reconocerse a sí mismo, sin embargo, en el momento en que aflora a la superficie del rostro humano en una forma reconocible, restituye el hombre a la animalidad.

Se trata de un perverso mecanismo de identificación que intenta explicar las imágenes con otras imágenes, poner espejo contra espejo. Puede suceder además que el principio de esta «ciencia», que considera a la animalidad y a la humanidad como dos realidades muy cercanas, esté fatalmente destinado a eludir la distancia entre una y otra. No obstante, el zoomorfismo, asumido como mecanismo de identificación de la forma humana, se muestra indispensable al fisónomo. Por ello es el mismo artificio lo que permite captar, como dirá Humbert de Superville, «algunas impresiones puras», lo que llama «el lenguaje visible de la naturaleza», donde es posible individualizar «una u otra de las direcciones elementales que configuran el juego de la fisonomía»¹¹.

Se trata de un mecanismo que permite reconocer una forma compleja a través de la mediación de una forma más simple y elemental, sobre todo gracias a un común acuerdo sobre el significado que se ha atribuido a esta forma. «Por ello si describimos la forma de cada animal y atribuimos a esa figura una propiedad o pasión o comportamiento, es posible intuir su apariencia»¹², dice Della Porta en *De Humana Physiognomia*. En esta obra escrita a finales del siglo XVI este mecanismo está explicitado con ejemplar claridad.

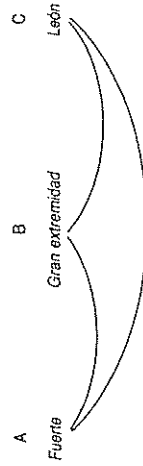
Della Porta de hecho se limita a retomar el entimema fisiológico de Aristóteles y a resolverlo. Al hacerlo, lo complicó.

Ante todo tomó en consideración a los animales a los que la enciclopedia de la época atribuía una pasión específica, un determinado carácter. Después pasó a considerar a los animales en los que esta pasión se manifiesta como dominante. Finalmente indagó qué signos corporales tenían en común estos animales. Se dio cuenta, por ejemplo, de que todos los animales fuertes y vigorosos tenían el «pecho amplio» y «las extremidades largas»: tal era el caso, por ejemplo, de los toros y caballos. De ello dedujo que todos los animales dotados de un signo concreto tenían también una costumbre moral mientras que aquellos que carecían de ella tampoco presentaban aquel signo:

Todos los animales dotados de *grandes extremidades* (B) son *fuertes* (A).

Los *leones* (C) están dotados de *grandes extremidades* (B).

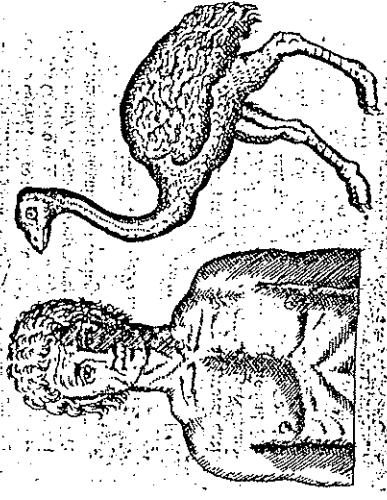
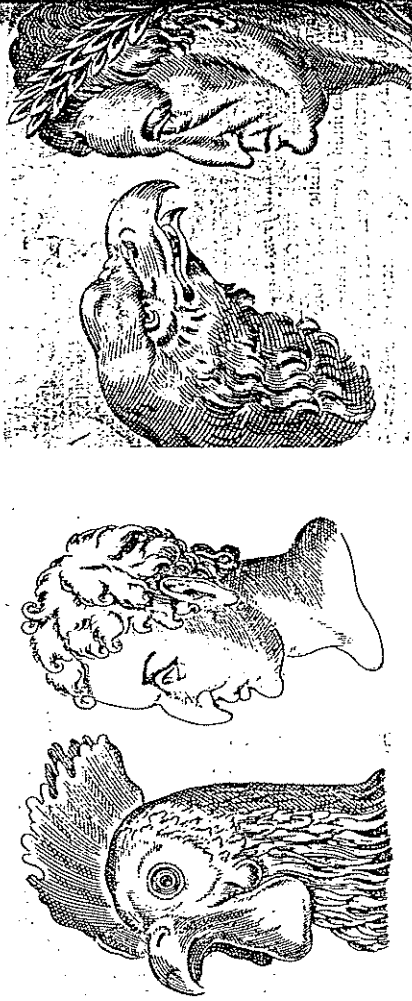
Luego los *leones* (C) son *fuertes* (A).



Se trata de un banal silogismo del tipo: todos los B son A/todos los C son B/luego todos los C son A/, en el que la existencia del término medio (B) permite el esquema deductivo en cuanto instrumento de previsión diagnóstica. Pero, en este caso, resolver el término medio (B) significa decidir qué es lo que debe ser explicado. El término medio (B)/*grandes extremidades*/ es el signo (*Sillogismi medium sicut Signum*), dice Della Porta, y está ahí para establecer la regla: «Todos los animales dotados de grandes extremidades son fuertes» en donde la circunstancia «Los leones están dotados de grandes extremidades» da como resultado: «Todos los leones son fuertes.»

El término medio es la clave de todo el movimiento deductivo así como el dispositivo que dispara la red de las correlaciones semióticas y las correspondencias cruzadas. El término medio es la causa misma del hecho de ser fuerte.

Resuelto el primer silogismo, Della Porta utiliza su resultado transformándolo en premisa, esto es en Regla, de un segundo silogismo. Se trata de un entimema, es decir, de un silogismo persuasivo en el que dada la premisa: «Todos los leones son fuertes», y dado el caso: «Algunos hombres se parecen a los leones», se resuelve con: «Estos hombres son fuertes.»



A partir de aquí se abre la larga galería de las máscaras caracteriológicas: el Hombre-Cabra, el Hombre-León, el Hombre-Pájaro, el Hombre-Mono.

En las posibles semejanzas entre hombres y animales los antiguos buscaban la clave para encontrar las cualidades morales transfiriendo por analogía sobre cada individuo humano las características que las fábulas atribuían a los animales aislados.

Y de este modo el león es iracundo y fuerte. El leopardo, a pesar de su cara delicada, es orgulloso, trapacero, insidioso y al mismo tiempo audaz y temeroso. El oso es cruel, engañoso, feroz y rabioso. El jabalí tiene una ira insensata mientras que el buey es simple y sincero. El zorro taimado e insidioso; el mono gusta de las bromas y las imitaciones; la oveja es intrépida; la cabra lujuriosa; el cerdo se recrea en la inmundicia y es glotón. «Sus efigies convienen a sus costumbres —dice Della Porta—. De ahí que si el hombre tiene alguna parte parecida a la de aquellos animales, deba advertirsele que tendrá parecidas costumbres»¹³. El hombre puede ser, pues,

animoso como un León, temeroso como una liebre, audaz como un gallo, molesto como un perro, austero como el ciervo, piadoso como la tortola, malicioso como la hiena, pacífico como la paloma, engañoso como una zorra, manso como un cordero, veloz como el corzo, vil y necio como el asno, obediente como el pavo real, local como el gorrion, vagabundo como la cabra, indómito como el toro, recalcitrante como la mula, mudo como el pez, razonable como el cordero, útil como el caballo, nocivo como el lobo (...). Sólo el hombre tiene todas las propiedades de los animales¹⁴.

Se trata de una compleja taxonomía de caracteres morales permanentes que se funda sobre una descomposición analítica del cuerpo en elementos concretos: nariz, frente, boca, arrugas, pelos, color de la piel, hombros, piernas, pies, abdomen. Cada fragmento del cuerpo es confrontado con las partes correspondientes del cuerpo animal.

Esta comparación se funda sobre la analogía que, en el interior del entumema fisiológico, se convierte en el fundamento mismo del mecanismo de correlación. Tomemos el caso del Hombre-Pájaro. Los pájaros son móviles, vanos y locuaces, dice Della Porta. Los pájaros están dotados de una cabeza pequeña. Y por ello aquellos hombres que están dotados de una cabeza pequeña, serán, como los pájaros, móviles, vanos y locuaces. El avestruz, por dar un ejemplo concreto, entre los pájaros es aquel que tiene la cabeza más pequeña y su necedad es proverbial. ¿No es acaso el avestruz el animal que esconde la cabeza entre las matas haciéndose la ilusión de que escapa así a sus



Caricaturas inglesas del siglo XIX (París, Museo de Historia de la Medicina).

perseguidores? Así, dice Della Porta, lo atestiguan la Biblia, Aristóteles y otras muchas fuentes antiguas. De la necesidad de este animal Della Porta da también una motivación de orden fisiológico. Recuerda lo que dice Galeno a propósito del espacio angosto y restringido de la cabeza que no permitiría al cerebro funcionar fácilmente. Arrastrado por el irresistible vértigo de la cita, Della Porta se abandona a unas citas que reenvían a otras, a santo Tomás quien a su vez remite a Aristóteles: «La cabeza y el corazón —dice en efecto el ilustre estagirita— se hallan en lugares opuestos con la finalidad de que con la frialdad del cerebro se temple el calor del corazón. De ahí que los hombres de cabeza pequeña, dada la desproporción entre sus miembros, sean impetuosos y violentos, pues el excesivo calor del corazón no está templado por el cerebro.»

Para los antiguos, el carácter de los animales, como también, por analogía, el del hombre, tenía de hecho una motivación orgánicamente fundamentada. Encontraba su fundamento en la antigua teoría de los humores que, desde los fisiólogos del siglo V hasta Descartes, articula el sistema mismo de las pasiones. Así, para Hipócrates, la alegría estaba facilitada por la sangre pura y sincera mientras que, para Aristóteles, el temor se verificaba por un repentino enfriamiento de la sangre a diferencia de la ira que habitaba en cambio en los animales dotados de fibras terrosas como los toros y jabalíes. Della Porta recoge la tradición clásica y se adhiere a ella con entusiasmo: «Hipócrates no se equivoca —dice— cuando en sus escritos atribuye la causa de la felicidad de unos y de la melancolía de otros a los elementos de cada uno de ellos, cuando dice que quienes tienen sangre pura son siempre alegres... mientras que el ciervo y la liebre son tímidos porque tienen la sangre fría... y todos estos animales son valientes a causa de la sangre terrosa y caliente.» Por ello, concluye Della Porta anticipando en tres siglos las conclusiones de muchos frenólogos, desde el momento en que el carácter está motivado por la composición fisiológica del cuerpo, «el alma de reina pasa a ser hecha esclava de su esclavo. De ahí que, mediante su entrada en el cuerpo, sea regida y gobernada por él según el modo como lo encuentre organizado».

Fisiognómica cósmica y cosmogonías del rostro

La teoría de los humores y los elementos vuelve a menudo en las teorías de los magos del Renacimiento, pero es sobre todo en el libro de Della Porta, *Magiae Naturalis* donde encuentra su verdadero lugar en el interior de una visión orgánica del mundo. En esta

obra se perfila quizá del modo más representativo la tendencia a presentar unidas alquimia, magia, astrología y fisiognómica en el interior de una visión unitaria.

Ya en la Edad Media astrología y fisiognómica se hallaban estrechamente vinculadas. Así en el *Speculum Physiognomiae* de Savonarola, como en los *Calendriers des Bergers*, puede leerse cómo los signos siderales modifican los caracteres y la apariencia de los hombres. Los cuatro temperamentos corresponden no solamente a los cuatro elementos, sino también a cuatro animales: el colérico tiene la naturaleza del fuego y también la del león; el flemático, la del agua y el cordero; el sanguíneo, la naturaleza del aire y el mono, el melancólico, la de la tierra y el cerdo.

Della Porta atraviesa esta tradición esotérica a través de una aproximación filosófica en la cual ha dejado impronta profunda la influencia de Aristóteles.

Las sustancias naturales, dice, están compuestas de materia y forma. La materia consiste en los «primeros sentidos de la naturaleza, esto es, en los elementos, en los cuerpos simples». Se trata del fuego, el aire, el agua y la tierra. Estos elementos no son inertes: cada uno de ellos abarca al otro que a su vez está dotado de una cualidad amistosa y la contrasta con otra cualidad hostil. La Naturaleza ha creado misteriosas correspondencias entre los elementos de modo tal que entre ellos no sólo se dan relaciones de recíproca atracción y repulsión, sino también una especie de curiosa circularidad. «El fuego poco a poco, por la acción del calor, se transforma en aire, éste se convierte en agua por la influencia de la humedad, el agua deviene tierra a causa del frío y la tierra se une con el fuego a través de lo seco, y así se transmutan gradualmente entre sí. Y de este modo, después, cambian de nuevo en sus contrarios y adquieren una naturaleza que les permite pasar fácilmente de un elemento a otro.»

En este proceso de transformación encontramos la gran inspiración alquímica que postula una circularidad entre los cuatro elementos que renuncian a su naturaleza para transformarse, a lo largo del ciclo, uno en el otro, hasta el punto de que, como al comienzo sólo existía el Uno y todo partía de él, durante el desarrollo de este proceso todo vuelve al Uno inicial. En el interior de la circularidad del Universo cada elemento es sí mismo y es al mismo tiempo otro diferente a sí. Hace pensar en una materia prima que, permaneciendo invariable, asume todos los estados y las formas posibles. Los actores ocultos que aseguran esta circularidad son la simpatía y la antipatía cósmicas: «de la amistad entre los elementos —dice Della Porta— nacen las cosas; por las disputas se corrompen».

Aspecto central de esta visión cosmológica es la relación entre materia y forma. Aunque la materia no esté inerte y totalmente desprovista de forma, en la *Magiae*

Naturalis la forma es prioritaria. La causa material de Aristóteles es en potencia muy inferior a su causa formal.

La preeminencia de la forma sobre la materia se debe al lugar mismo en el que tiene origen la forma en cuanto deriva de Dios mismo (*a suprema igitur vertigine proxime, huic ab intelligentis, illis denique ab ipso Deo*). Dios, «Dador de las formas», está en el origen de un proceso emanativo de inspiración neoplatónica.

Así como materia y forma están vinculadas entre sí, del mismo modo lo están el espíritu y la materia: no existe escisión u oposición entre Dios y el mundo, cuerpo y alma, sino que una sola fuerza actúa a través de una continuidad de relaciones. En este contexto, el orden natural y el humano no se hallan contrapuestos sino que se encuentran unidos: el destino del hombre se prolonga en los acontecimientos naturales y éstos se enriquecen con profundas vibraciones espirituales. En *Magiae Naturalis*, en efecto, el capítulo «De la Simpatía y Antipatía de las cosas», que viene a continuación del que trata de las Formas, explica cómo éstas deben ser concebidas y usadas. La universal simpatía y antipatía entre todas las cosas del universo, aun siendo un concepto filosófico, constituye el corazón mismo de la concepción de la medicina antigua así como de gran parte de la magia, y es típica de la espiritualidad renacentista, desde Giordano Bruno hasta Robert Fludd.

En latín *Sympathia*, como en griego, significa experimentar los mismos sentimientos, tener una afinidad moral. La simpatía cósmica parece, pues, reposar sobre una relación de conformidad que no es solamente una analogía de formas sino más bien una similitud de sentimientos. La visión mágica del universo es un inmenso escenario pasional de amistades y enemistades, violentas fobias y fatales atracciones, sórdidas tramas y tiernas alianzas, entre animales y hombres, animales y animales, animales y plantas y piedras, piedras y astros y astros y hombres. El mago, tanto como el fisónomo, es la persona que sabe cómo encontrar los hilos secretos que mueven este teatro mágico.

En la visión mágica formas similares implican comportamientos parecidos y relaciones de misteriosas alianzas. La semejanza de forma guarda relación con una semejanza de comportamiento: «La selenita es una piedra que lleva impresa en sí la efigie de la luna, que la hace de día en día creciente». O bien el girasol que tiene la forma del sol y sigue al sol con su corola.

En el interior de esta visión se respira una lectura sintomática del mundo en la cual cada cosa es signo de otra sólo si se asemeja a ella de algún modo. Gracias a esta armonía

de los temperamentos en la que la especulación humoral confluye con la astrológica.

La física del *Timeo* ha alimentado hasta los inicios de la Edad Moderna, con su ideal de armonía cósmica, visiones del mundo grandiosas y fascinantes: tal es el caso, por ejemplo, del *Corpus Hermeticum* donde el vínculo de simpatía que une hombre, Dios y mundo, se funda sobre la semejanza. Típica, en este sentido, es la correlación del cuerpo del hombre con el mundo que se fundamenta en un esquema mediante el cual, por ejemplo, la cabeza se corresponde con el cielo, lugar habitado por el espíritu y por las inteligencias superiores, mientras que las partes inferiores del hombre («*Sunt in parte postrema genitalia membra, principium generationis*», dice Pico della Mirandola) corresponden a la zona del universo que se encuentra bajo la luna, zona que, «como todos saben —dice Pico— es el principio de la generación y corrupción».

Esta concepción parece estar implícita en toda la representación del cuerpo humano. Humbert de Superville, por ejemplo, cuando trata de investir de contenido ético a la dirección Vertical, Horizontal y Oblicua, recurre al cuerpo del hombre y a la posición que ocupa en el espacio cósmico. El hombre está erguido y vuelto hacia el cielo porque el eje vertical de su cuerpo es la prolongación del rayo de nuestro globo perpendicular al eje del horizonte. Dice: «Es como si el hombre pareciera elevarse desde el centro de la tierra hasta la bóveda celeste y llenase el espacio que media entre ambos extremos (...) Su fuerza y dignidad físicas, resultantes de su posición erecta, se convierten en una suerte de garantías de su fuerza y dignidad morales.» La dirección vertical y la posición erguida del cuerpo humano viven de una especie de recíproca valoración ética: el hombre está así comprendido en la «*expresión de su propio Eje, única y auténtica dirección vertical primitiva y absoluta*».¹⁷

Se trata de una topología del cuerpo, éticamente axiológizada, que nada tiene que ver con una presunta «semejanza» entre las cosas, sino que reposa enteramente sobre la antigua asociación simbólica, ya presente en Aristóteles, que vinculaba el cuerpo del hombre con el resto del cosmos.

El sentimiento de simpatía que congrega todo lo creado en un mismo destino es, dice Humbert de Superville: «esta sensibilidad común, *primera facultad de la materia animada*, y que se desarrolla a través de organizaciones sin número y siempre crecientes, para elevarse finalmente en el espacio humano». Situado en el centro de este gran arsenal de analogías simbólicas, correspondencias e influjos, de estas recíprocas resonancias entre el gran y pequeño cosmos, el hombre, dice Humbert de Superville, «los somete y los aplica a sí mismo sentimentalmente como *medida y único intérprete*».¹⁸

El hombre se pone a sí mismo como medida de todas las cosas y como norma según la cual puede juzgarse éticamente el resto de lo creado.

El hombre se convierte en intérprete de signos reveladores que, puestos de manifiesto por las formas corpóreas de todos los seres, marcan secretas alianzas, misteriosas simpatías y ocultas afinidades. El hombre es intérprete, esto es fisónomo.

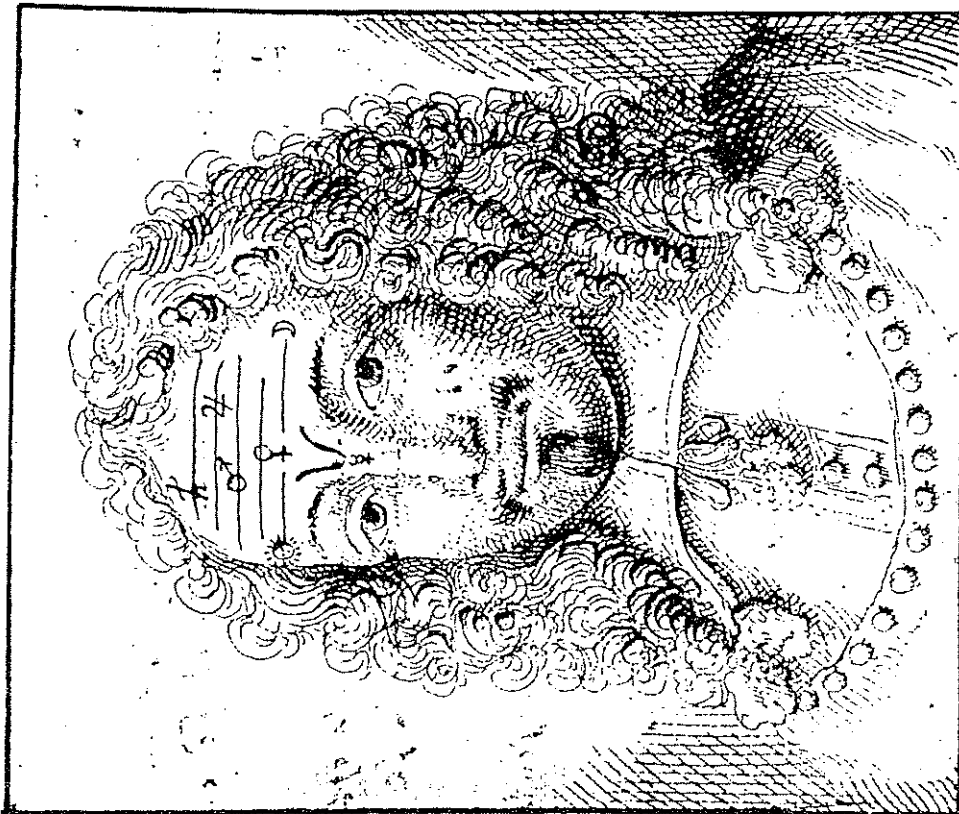
En 1630 Della Porta publica en Venecia los seis libros de su *Caelestis Physiognomonia*, donde analiza los influjos que cuerpos, movimientos y conjunciones astrales ejercen sobre apariencias, carácter e incluso sobre el destino de los seres humanos.

Pero ya antes otro libro de otro gran maestro del ocultismo había supuesto una notable aportación para la historia de la fisiognómica: la *Metoscopia* (1558) de Girolamo Cardano, donde el autor analiza las diferentes partes del cuerpo humano según las localizaciones zodiacales.

El universo está jerarquizado en tres planos de valores decrecientes: plano intelectual o divino, plano celeste o astral y plano terrestre o elemental, todos ellos en mutua dependencia y constante interacción. Se volverá a encontrar en el microcosmos humano y, en concreto sobre el rostro, una sinopsis de correspondencias e influencias de los tres planos macrocósmicos. Cada parte de la frente tiene su ascendiente astral.

En Jean Belot, maestro en ciencias divinas y celestes, además de la frente, cada parte del rostro tiene sus afinidades planetarias y zodiacales. Y así, después de la obra de Belot, *Familieres instructions pour apprendre les sciences de Chiromance et Physiognomie* (1624), la frente se corresponde con Marte, el ojo derecho con el Sol, el ojo izquierdo con Venus, la oreja derecha con Júpiter, la izquierda con Saturno, la nariz con la Luna, la boca con Mercurio. En cuanto a los signos del zodiaco, Cáncer preside la frente, Leo la ceja derecha, Virgo la mejilla derecha, Escorpio la nariz y así sucesivamente. Se trata de una administración del cuerpo burocratizada de modo obsesivo hasta el último dedo del pie. Existe una fisiognómica de las marcas como existe una medicina de las marcas: la relación entre las virtudes ocultas de las cosas y las entidades celestes que las proporcionan se expresa mediante aquellos aspectos formales de las cosas que se corresponden con los aspectos formales de los astros. Como signo de su dominación, los astros marcan al hombre desde el nacimiento. Este *signatum* se expresa también a menudo a través de la forma exterior del cuerpo. Saturno confiere memoria y paciencia; Júpiter, juicio y prudencia; Marte, valentía e ira; el Sol, sabiduría, moderación y magnificencia; Mercurio, imaginación y memoria.

A la influencia astral debe añadirse la combinación, el número, la longitud, la



Mesoposcopia, manuscrito del siglo xvi
(Paris, Biblioteca de la antigua Facultad de Medicina).

anchura, la profundidad, el color, la trayectoria de las líneas, que pueden ser tortuosas, ramificadas, discontinuas, ascendentes o descendentes, estar situadas a la derecha o a la izquierda, y el valor de los signos.

Durante el siglo XVII también se publicará la metoposcopia de Samuel Fuchsius, los dos libros de George de Raguse sobre la adivinación metoposcópica y quiromántica, la obra de Finella y un capítulo completo de Robert Fludd. Pero sobre todo debe destacarse la obra vasta y desafortunada de Cureau de la Chambre que, por el mucho tiempo que requirió su impresión, dada su vastedad, cuando salió de la imprenta ya había sido superada ampliamente por el tratado sobre las pasiones de Descartes.

Cureau de la Chambre trata de conciliar de nuevo la fisiognómica con una «sana inteligencia» de la astrología y con la observación de las simpatías fisiológicas. Consagra a Saturno la frente, al Sol el ojo derecho, a la Luna el ojo izquierdo, a Venus la nariz, a Júpiter las mejillas, a Mercurio las orejas, a Marte los labios, opinión confirmada, dice el ilustre médico real, por las simpatías que vinculan los signos del rostro con los de otras partes. La frente sólo puede ser regida por el planeta que gobierna el pecho, desde el momento en que las partes óseas dependen de Saturno; las mejillas, carnosas y sangrientas, espejo de las alteraciones hepático-sanguíneas, por Júpiter, dominador del hígado. Los labios sólo pueden ser tributarios de Marte, dominador del vientre, porque experimentan úlceras y abrasiones durante las fiebres que causa la bilis.

Los aires renovadores de la revolución cartesiana no contribuyeron en absoluto a disipar estas fantasmagorías escolástico-ocultistas, sino que subrepticamente permanecen activísimas para a veces volver a emerger sin subterfugios, por ejemplo, en la obra del cirujano J. J. Sue, *Essai sur la physiognomie des corps vivans considéré depuis l'homme jusqu'à la plante* (1797) en donde se analizan las analogías fisiognómicas existentes entre las diferentes criaturas de la creación hasta conseguir descubrir en el insecto Ciervo Volante «algo duro y feroz»; o bien en los gusanos intestinales «una fisiognomía... decidida»¹⁹; en los vegetales: ¡Qué expresión de bondad en los árboles frutales!... Las legumbres bienhechoras esperan que se las recolecte para que nos suministren alimentos sanos y agradables²⁰.

Al margen de algunos delirios explícitos sobre un mundo concebido como escritura divina, enmarañado de marcas, laberinto orgánico de semejanzas significativas, las grandes cosmogonías del pensamiento hermético continuaron alimentando secretamente también algunas interpretaciones positivistas del rostro y del cuerpo humano. Existe

una visión topológica del cerebro en el siglo XIX que refleja casi fielmente la antigua cosmogonía ética.

«Los instintos, comunes al hombre y a los animales y base esencial de la pirámide orgánica, ocupan igualmente la parte inferior, los segundos, la inteligencia, están situados en la parte anterior superior; y los terceros, los sentimientos, ocupan las regiones superiores del cerebro; lo que ha valido también a la posición física o topológica que corresponde a la naturaleza de la manifestación, lo que ha valido a los instintos el epíteto de bajos, como a los sentimientos la calificación de elevados». Y después añade: «La moral tiene como fundamento una condición orgánica».²¹

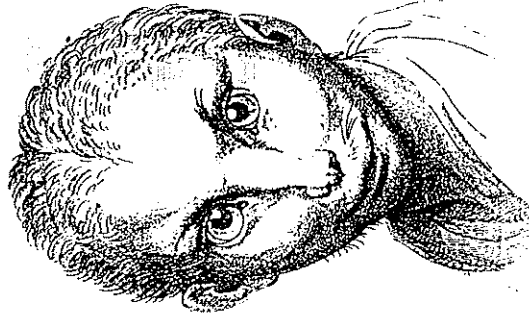
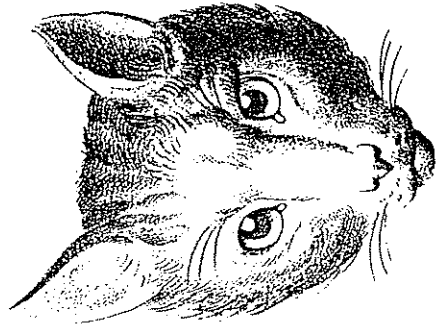
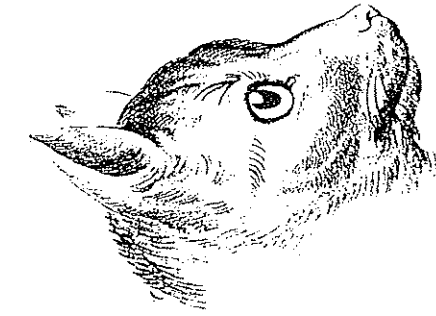
La línea de la animalidad

Pero el tratado de Cureau de la Chambre, médico personal del Rey, sobre la recogiosibilidad moral del hombre a través de su apariencia física, fue sobre todo inspirado por la Razón de Estado, como ocurrió también con otro tratado del mismo siglo: el *De congetturandis* de Chiaromonte, en el cual el cuerpo es entendido como revelador de los sentimientos más secretos que las palabras pueden simular.

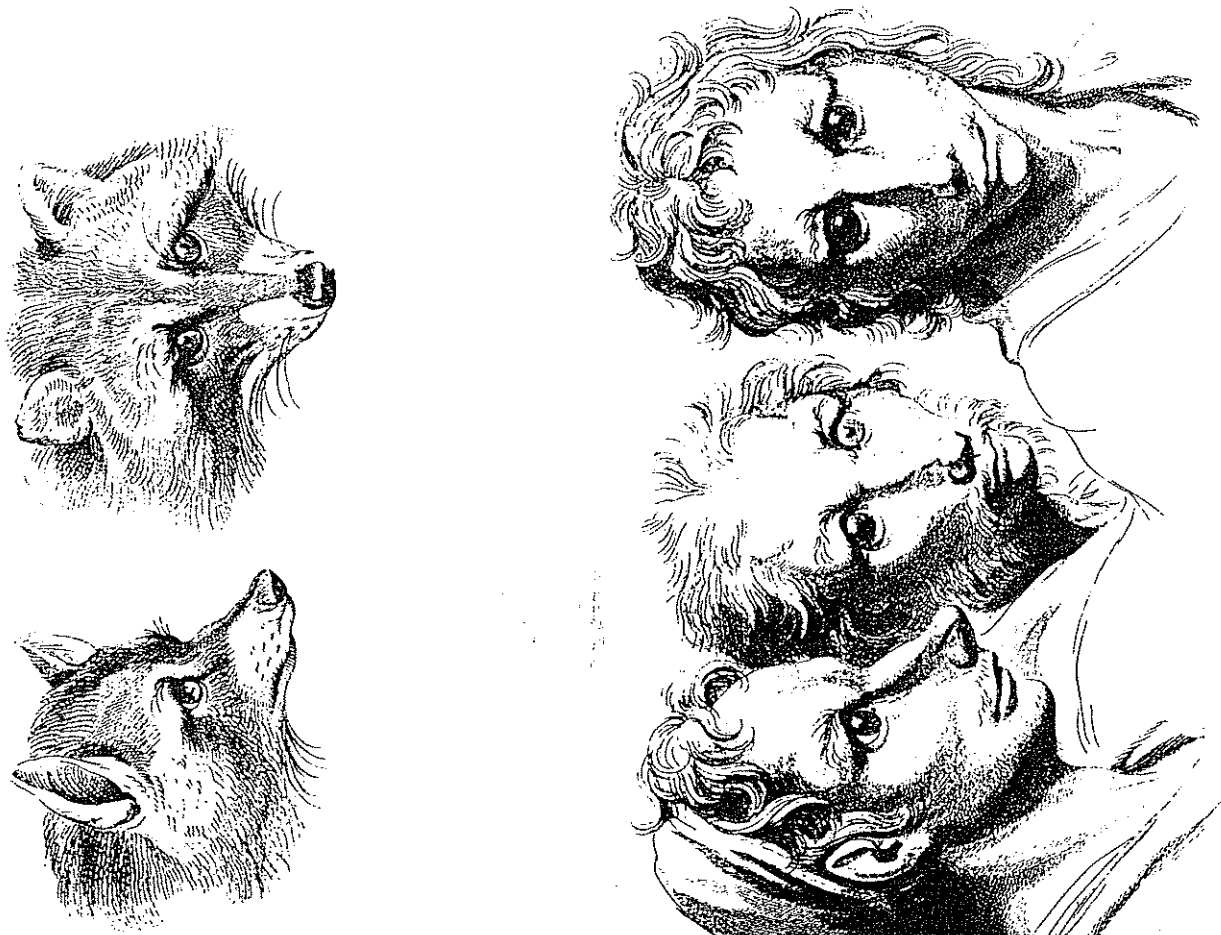
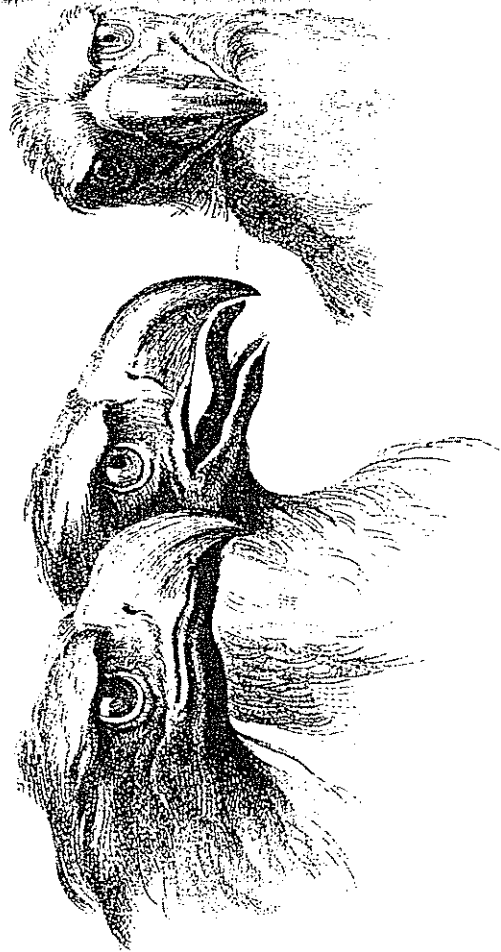
Durante el siglo XVII, tanto en la Corte como en los procesos de la Santa Inquisición, se asiste al nacimiento del cuerpo y su comportamiento como lugar donde habita la verdad. La fisiognómica se convierte en método basado en pruebas circunstanciales, búsqueda de lo verdadero y lo secreto. Su vocación taxonómica correspondía perfectamente al espíritu de los tiempos obsesionado por la manía de clasificar, fichar; manía que durante el siglo XIX se convierte en una auténtica paranoia.

«La sociedad y el Estado tienen necesidad de caracteres animales para clasificar a los hombres; la historia natural y la ciencia necesitan caracteres para clasificar a los mismos animales» dice Deleuze²². Este mecanismo de identificaciones cruzadas, siempre atento no sólo al interior de la fisiognómica sino de la fisiología en general, adopta durante el siglo XVII un aspecto de mayor rigor científico. Pero, de hecho, a nivel profundo, los presupuestos teóricos parecen invariables. «Entre las series arquetípicas y las estructuras simbólicas —dice también Deleuze— se establecen muchos compromisos»²³.

Tal es el caso de Le Brun, quien dibuja un león y un caballo dotados de ojos humanos. Los rostros humanos están provistos en cambio de las cejas y los ojos de sus animales correspondientes. Cuando Le Brun ejecuta estas transposiciones, procede me-



Charles Le Brun, Gato y Hombre. Parecidos entre las fisiognomías humana y animal (Paris, Biblioteca de Artes Decorativas).





tóticamente estudiando las formas individuales por separado. Algunas páginas que ilustran ojos forman una especie de catálogo sobre el cual puede realizarse la primera elección. Ojos y cejas de hombres, monos, camellos, tigres, linceos, gatos, zorros, cerdos, carneros y moruecos se disponen en varias hileras de líneas. Ojos abiertos, cerrados, párpados pesados, rugosos, salientes, dilatados, caídos. Se trata de un repertorio de elementos discretos, ya de por sí dotados de una expresión propia, prestos a entrar en extrañas y raras combinaciones para dar origen a representaciones de lo monstruoso donde se muestra de modo inquietante hasta qué punto es frágil el umbral que separa lo humano de lo animal.

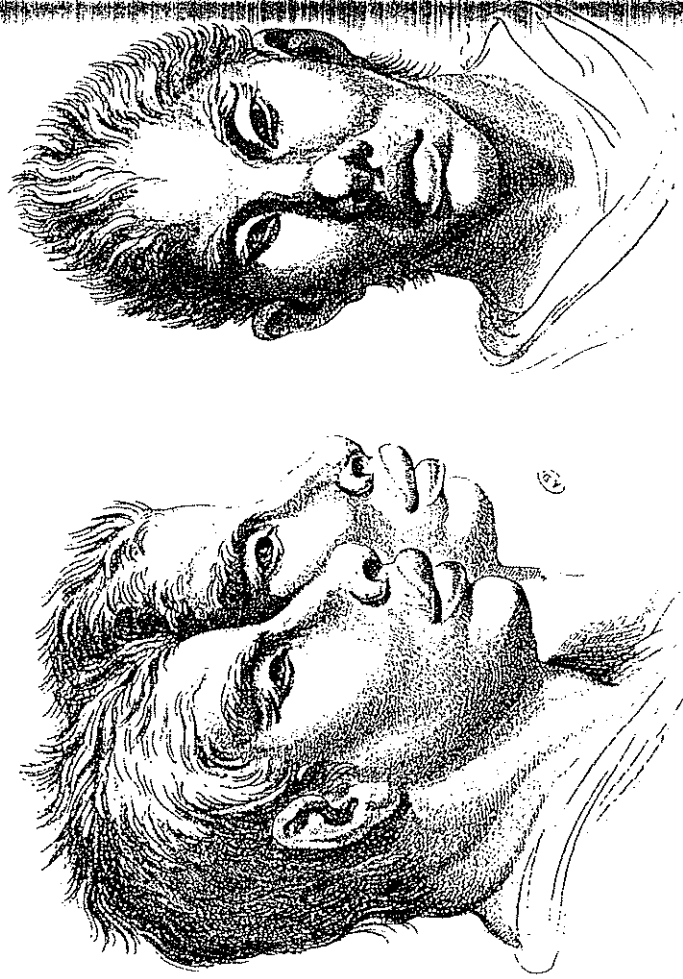
De esta transfiguración precisa y metódica nace, en efecto, una humanidad y animidad equivocadas, remotas y extrañamente familiares al mismo tiempo. Será paradójicamente la misma anatomía cartesiana de las pasiones lo que favorecerá el renacimiento de una humanidad fabulosa a la que dotará de vida y miradas inquietantes.

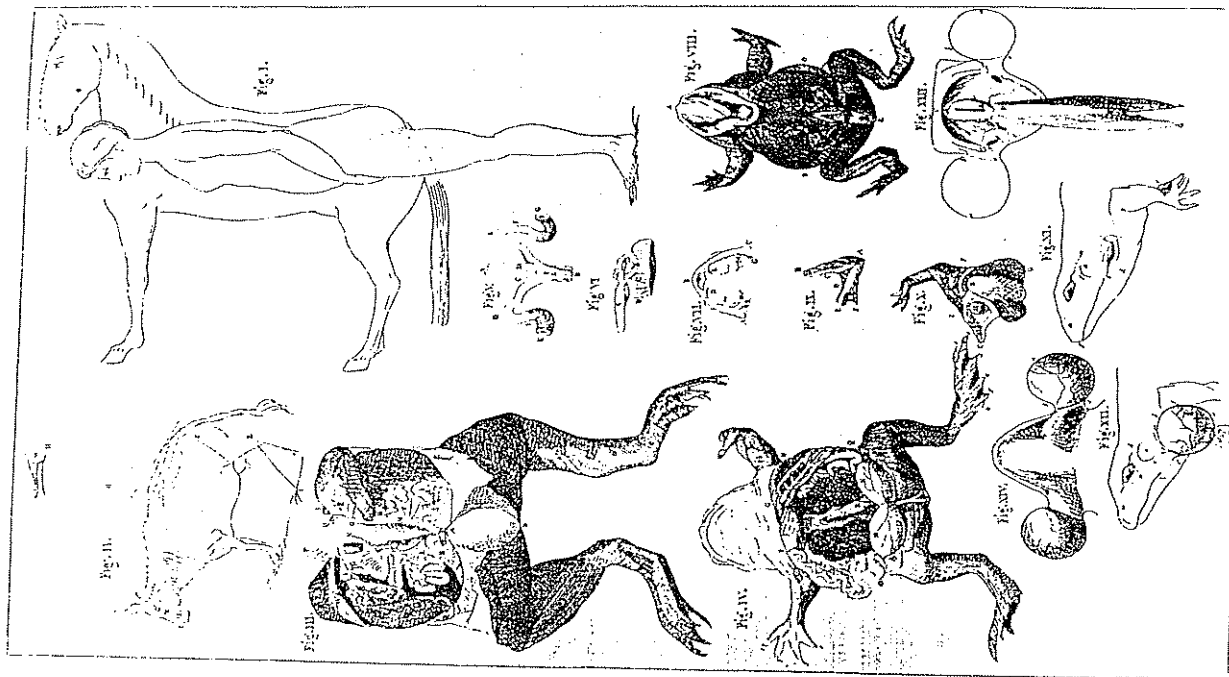
Las formas fantásticas son vueltas a pensar y a reconstruir en el respeto a las ciencias positivas en las que los mismos signos milenarios son interpretados según el espíritu de la época. La fisiognómica se presenta en efecto bajo forma de teoremas, con proposiciones y demostraciones. Prueba de ello es el procedimiento geométrico al cual Le Brun subordina el antiguo paralelismo existente entre hombres y animales.

El carácter del hombre y la naturaleza de un animal, dice Le Brun, pueden medirse tomando como punto de referencia el ángulo formado por la línea recta y el eje de los ojos. Si se encuentra sobre la nariz, el sujeto estará animado por nobles pasiones; si está más arriba, sobre la frente, estará poseído por impulsos vergonzosos. Sigue una larga demostración de medidas cuya representación figurativa se concreta en una serie de dibujos que se encuentran entre los más bellos de la iconografía fisiognómica.

Al continuar la antigua tradición e integrarla en las corrientes innovadoras, Le Brun se había retrasado y al mismo tiempo se había anticipado a su tiempo. Su teoría es efectivamente el punto de partida para las investigaciones realizadas, en la segunda mitad del siglo XVIII, por el célebre naturalista holandés Camper (1722-1789), promotor del método geométrico para la medición de la inteligencia.

Los esqueletos del hombre, el perro, el águila y el pingüino, dice Camper, presentan sorprendentes analogías entre los elementos correspondientes. El mundo animal, aunque diverso, es unitario. Camper señala un sistema de transformaciones gracias a las cuales transmuta un caballo en muchacha, una vaca en cigüeña y la cigüeña en carpa. Para transformar la vaca en pájaro, por ejemplo, basta con enderezar el tronco de la vaca,





Petrus Camper, *Metamorfosis de una vaca en un pájaro y de un caballo en un hombre*, 1791. De *Œuvres de Petrus Camper qui ont pour objet l'histoire naturelle, la physiologie et l'anatomie comparée*, 1803 (Paris, Biblioteca Nacional).

cambiar las patas delanteras por las alas y alargar el cuello. Nada más. El juego de las metamorfosis revela una misteriosa afinidad entre los seres. Pero es sobre todo en la teoría del ángulo facial donde revela una continuidad ininterrumpida entre el hombre y el animal. La progresiva inclinación de la recta trazada desde la frente hasta el labio superior muestra la metamorfosis entre un rostro y otro y en esta serie de perfiles de creaturas tan diversas, aflora la escala evolutiva completa. Tal procedimiento geométrico enlaza con el de Le Brun, a lo que se agregan observaciones obtenidas de la anatomía de los cadáveres y sobre los cráneos que Camper recibía de las costas africanas y asiáticas, además de los moldes de las antiguas estatuas clásicas.

Para efectuar las mediciones y determinar con la máxima exactitud los huesos de los cráneos, Semper ideó una máquina especial formada por un plano horizontal y un relar de hilos tensos. De estas investigaciones resultó que el ángulo facial pasa de los cuarenta y dos grados de un mono con la cola y los cincuenta y ocho de un orangután a los setenta y uno de un negro, a los ochenta/novieta de un europeo, a los noventa de la glípica romana, hasta llegar a los cien grados de la Grecia antigua. Más allá de este límite, la cabeza se vuelve déforme. Por lo demás también Fichte dirá: «Allí donde el individuo o (...), la raza sigue siendo todavía animal y solo conoce su interés, la boca es prominente; cuando la raza se ennoblece, retrocede, bajo el arco de la frente pensante»²⁴. La hipótesis del ángulo facial fue retomada por J. K. Lavater (1741-1801). Los capítulos dedicados a las «líneas de la animalidad» ocupan un lugar capital en su libro.

En la edición francesa de La Haya (1803), se recogen todos los ensayos zoológicos en el noveno *Fragment* del volumen II de los *Physiognomische Fragments* (1775-1778). Los argumentos de estos capítulos giran casi enteramente alrededor de la fisiognómica de los animales, la cual, sin embargo, es estudiada según procedimientos y criterios antropomórficos. La imagen del hombre, y no sólo la física, sino sobre todo la moral, se superpone a la animal y revela su carácter.

Y así la cabeza del elefante es «un monumento de prudencia, energía y delicadeza»; los dientes del castor marcan «la bondad y la debilidad». Lavater escribió además la mirada «vengativa» de la zorra selvática o la «bondad» de la paloma. La parte más interesante de su libro es la dedicada a los cráneos humanos y animales y es fruto de la famosa colaboración entre Goethe y Lavater, en donde vuelve a aflorar, si bien subrepticamente, la teoría visionaria del microcosmos. Convencido de que todo grano de arena y cualquier hoja contiene el infinito, de que existen sutiles armonías entre cuerpo y alma y que misteriosas afinidades morales presiden las relaciones entre formas simi-

J.-J. Grandville según Camper.
Transformación de Apolo en una rana, 1844
(París, Biblioteca Nacional).



lares, humanas y animales, Lavater sitúa al hombre, a su cuerpo y a la posición que ocupa en el espacio físico, en el contexto de una visión cósmica del universo. Y así el cráneo del ser humano es mantenido por la columna vertebral, como una cúpula lo es por la pilastra y refleja el cielo, mientras que en el animal la cabeza está inclinada y el cerebro no es más que la prolongación de la médula espinal.

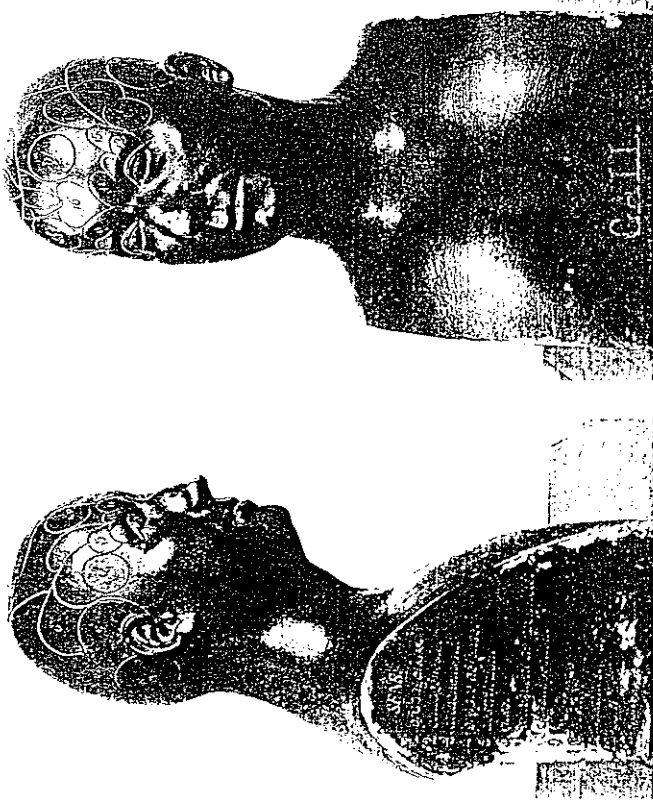
El último volumen de los *Fragments* ilustra los cambios progresivos que se producen en la especie. Lavater, sin embargo, procede de modo inverso a como hacía Camper: endereza progresivamente la línea del ángulo facial, desde la rana, a lo largo de toda la escala evolutiva, se llega hasta el Apolo Belvedere.

La línea de la animalidad propuesta por Lavater pasa por veinticuatro estadios, en vez de por ocho: los seres, cuyos perfiles se suceden unos a otros desde la primera figura de la rana, no son especies animales reconocibles, como ocurría en Camper. No se trata de una serie de variaciones de estados, de un orden categorial, sino de una lenta metamorfosis que se desarrolla según un proceso continuo de progresiva humanización: monstruos que han perdido una forma animal reconocible, pero que todavía no han alcanzado una forma humana acabada, ni siquiera en el estadio del hombre primitivo o del negro.

La bestia más ínfima y el dios de la antigüedad clásica, seres humanos intrincados, híbridos monstruosos que han dejado de ser animales y que todavía no son hombres, están contenidos dentro de esta línea ininterrumpida de contigüidad. No existe oposición entre las categorías de hombre y animal, sino más bien un recorrido gradual y unidireccional: la animalidad se halla inscrita en el cuerpo humano, no puede alejarse de él, excluirlo o exorcizarlo.

Una misma corporeidad se determina de formas diversas. El principio que la informa es el alma a través de la cual el individuo obtiene el cuerpo que le conviene. La bestia es el alma que ha olvidado completamente su origen espiritual. Sólo entonces puede comprenderse cómo se perfila una línea de demarcación que afecta a la espiritualidad del alma gracias a la cual los valores de la humanidad se opondrían a los de la bestialidad, la razón al deseo.

La animalidad es concebida como un tipo especial de corporeidad y, consiguientemente, la corporeidad es concebida a su vez como la expresión material y espacial de determinaciones espirituales y morales. El cuerpo, no siendo solamente la envoltura exterior del espíritu, sino también lo que lo simboliza, no es otra cosa que la animalización del alma, su imagen sensible y significativa. Por el contrario, lo que constituye al



Busto de Gall con divisiones cerebrales, vista frontal y lateral (París, Biblioteca Nacional).

animal no es la configuración somática, sino el tipo de alma, la morfología psíquica. La semántica platónica del animal vuelve a alimentar las teorías fisiognómicas del siglo XIX: la animalidad se expresa en una morfología corpórea psíquicamente determinada desde arriba.

Esta semántica, que mezcla enteramente al hombre con el animal, prueba cómo la línea de demarcación existente entre la humanidad y la animalidad atraviesa al mismo hombre. El animal está en el hombre. Es su doble inquietante, su espejo filogenético. Naturalistas y fisiólogos del siglo XIX tratan de explicar las funciones del hombre estudiando las de los animales al tiempo que establecen analogías entre las funciones de los órganos humanos y las de los animales.

Gall, fundador de la frenología, establece el principio de que no es posible conocer la anatomía y la fisiología humanas sin recurrir a la anatomía comparada. En *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes* (1810), Gall comienza

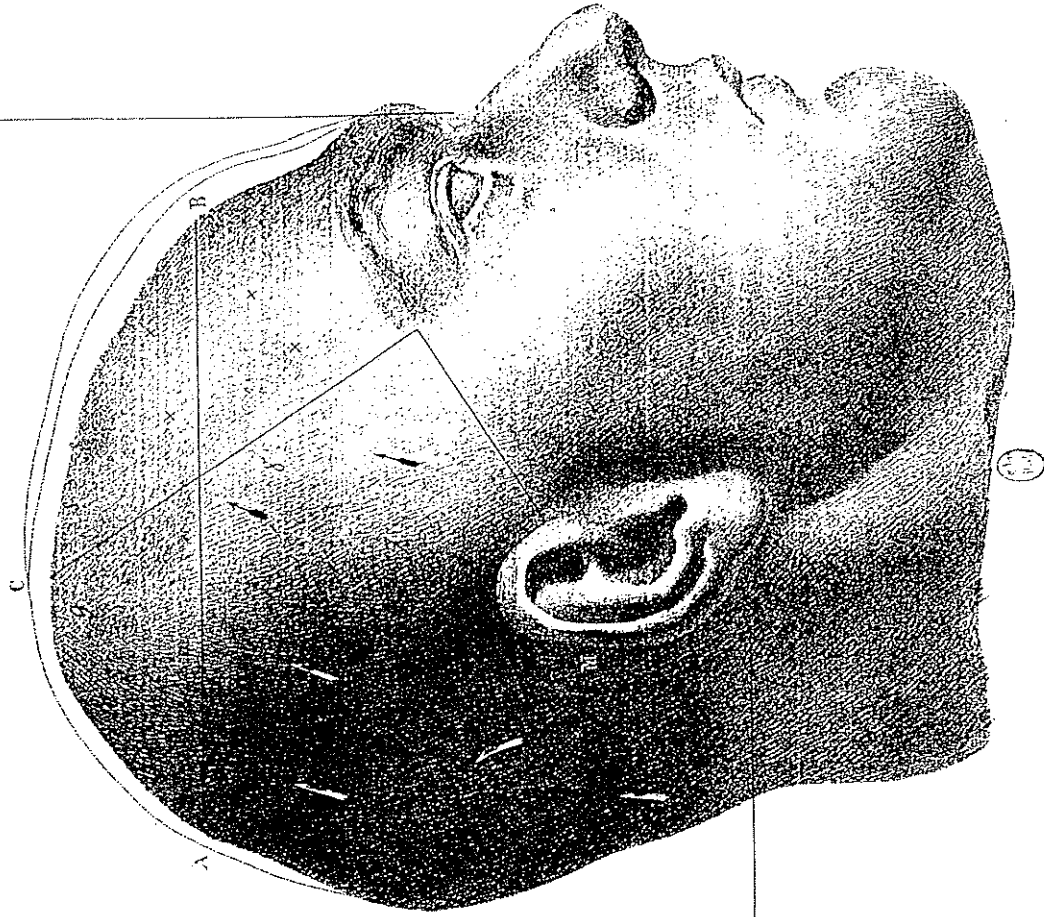
afirmando que el hombre es «el verdadero complemento de la creación», y en este sentido sólo difiere de los demás seres organizados por el hecho de que posee un número mayor de órganos cuya carencia lo asimilaría necesariamente a los demás animales. El cerebro de un animal es todavía el cerebro de un hombre menos una u otra parte.

El único rasgo que separa a unos animales de otros es el número de sus partes. Se trata, pues, de una diferencia de orden cuantitativo y no cualitativo: es una interrupción o un exceso que tiene lugar en el desarrollo. El cerebro del hombre se halla más evolucionado por el hecho de poseer un número mayor de circunvoluciones y por el tipo de localización de sus facultades intelectivas. Es curioso observar, en efecto, que Gall si, por un lado, proclama la autoeracia cerebral, por otro, después, la sumerge en una especie de federalismo. El cerebro se muestra como una administración compartimentada, cuyos cargos directivos pertenecen, como ocurre en todo ente administrativo que se precie, a los rangos superiores. Naturalmente en el hombre este área tiene una extensión mucho más amplia que en los animales.

Las teorías de Gall alcanzaron notable éxito, primero en los salones intelectuales y sobre todo entre los filósofos positivistas, más tarde entre porteros y policías. La explicación de la buena acogida que se dispuso a estas teorías debe inscribirse de hecho en la vasta empresa de desciframiento del cuerpo que se produce a finales del siglo pasado y que se halla intrínsecamente vinculada a la constitución de una sociedad autoritaria. Se funda sobre el descubrimiento del otro, sobre el temor crecientemente incontrolable a las masas que afluyen a las ciudades, sobre el miedo a la indiferenciación entre los individuos. Plantea a todos los seres humanos la pregunta sobre la propia identidad y elabora tipologías.

La incontrolada proliferación de tratados sobre fisiognómica, frenología y fisiología de este período es un claro testimonio de la pasión de observar, descubrir, clasificar, fichar rostros y cuerpos. La exploración del hombre interior a través del hombre exterior fundamenta una especie de fisiología del alma o de fisiología moral cuyos parámetros de identificación no se alejan mucho de los que se adoptaron durante la antigüedad. La animalidad vuelve al ser, que sería al mismo tiempo hombre y bestia: el loco, la mujer, el hombre primitivo, el niño. La filogénesis se convierte en ontogénesis.

El doctor Morel, por ejemplo, refiriéndose a los fenómenos de degeneración, hablando, pues, de los criminales, de los alienados y de sus deformidades psico-físicas como anomalías o detenciones del desarrollo de la estructura íntima de los órganos, se plantea la cuestión del atavismo. Sostiene que la degeneración consistiría en la tendencia, detectable en todas las especies, a volver a los propios orígenes.



Análogamente, para Cesare Lombroso, fundador de la antropología criminal, el «fenómeno del atavismo como formador casi enteramente del núcleo del tipo criminal, como del crimen» —dice— «es primariamente un nuevo despertar del hombre primitivo».²⁵

El problema de la degeneración como tendencia de la especie humana a «volver a la animalidad» es un asunto que interesa tanto a la antropología criminal como a la naciente psiquiatría.

Cuando la psiquiatría nació y, como ciencia médica y naturalista, trató de situar en el cuerpo la sede orgánica y la base anatómica de los trastornos psíquicos que estudiaba, comenzó de hecho a estudiar la fisiognómica como medio para determinar los diagnósticos. La organicidad de las pasiones que se manifiesta en los rasgos de la fisonomía sugería la existencia de una relación circular de recíproca causalidad entre lo físico y lo moral, afirmándose como momento privilegiado del contrato que vincula alma y cuerpo. «Para captar los rasgos de la fisonomía de los enajenados —sostiene en efecto Esquirol, uno de los padres fundadores— haría falta dibujar las cabezas de un hombre grande y conservar en todas ellas el carácter de la fisonomía durante el acceso».²⁶

Este pasaje, que sigue muy de cerca las ideas de Lavater, no solamente inaugura la inclusión de la fisiognómica en la epistemología de la psiquiatría naciente, sino que además individualiza a nivel programático el acto de nacimiento de la iconografía manicomial concebida como parte integrante del proceso terapéutico.

Así pues, la fisiognómica parece volver a los antiguos orígenes de los cuales había partido: de la medicina, pero está todavía bastante lejana de lo que decía La Bruyère en su *Caractères* (1688): «La Fisonomía no es una regla que nos sea dada para juzgar a los hombres: en el mejor de los casos nos puede servir como conjetura.» En la fisiognómica continúa, en cambio, prevaleciendo un procedimiento inductivo que trata de reducir la infinita variedad de los individuos y del mismo rostro a una tipificación a través de drásticos procedimientos de esquematización y abstracción. Puede suceder entonces que la identificación de un rostro se apoye sobre la puesta de relieve e identificación de formas, colores y sonidos pertenecientes a mundos animales, vegetales, minerales y a otros universos siderales. Antropólogos y psiquiatras, escritores y policías, amantes desconfiados y pintores primerizos, no hacen más que retomar y desarrollar, aunque con diferentes métodos y aproximaciones diferentes, la antigua idea de que existe una estrecha contaminación entre formas, caracteres, facultades y pasiones en el interior del mundo animado.

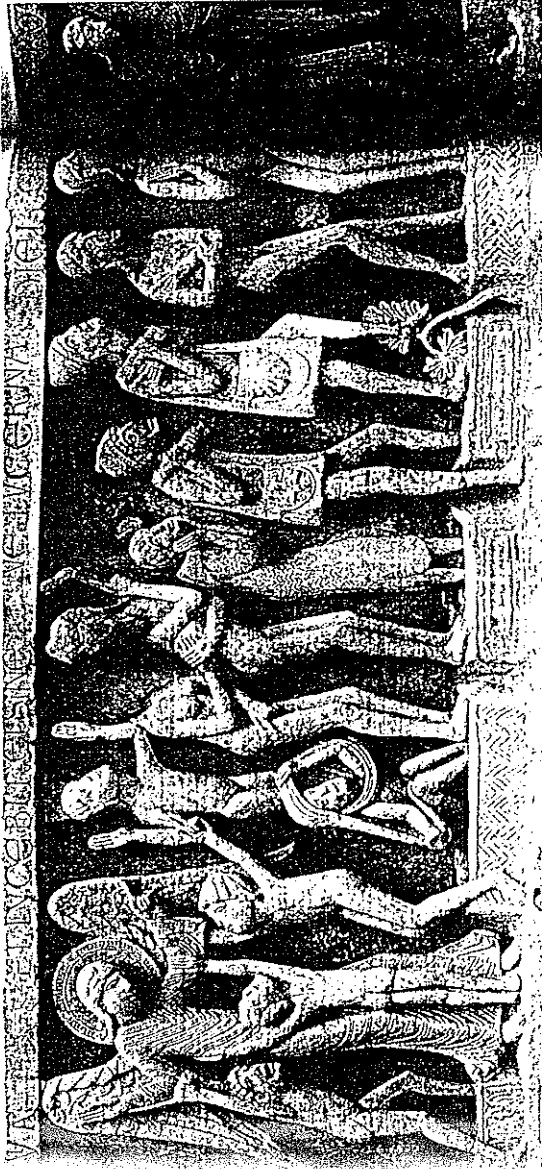
La vieja doctrina oculta, dice Baltrušaitis, renace en las investigaciones positivas, pero sin traicionar su propio espíritu. La ciencia de lo desconocido termina siempre encontrándose con lo insoluble. Cuanto más detenidamente analiza y purifica sus nociones, tanto más se esfuerza por darse bases sólidas y extraviarse en lo fantástico.

NOTAS

1. G. B. Della Porta, *De Humana Physiognomia*, Nápoles, 1586, pag. 58.
2. C. Ginzburg, «Spié, radici di un paradigma indiziario», en A. Gargani, *Crisi della ragione*, Turin, Einaudi, 1979, pag. 81.
3. G. B. Della Porta, *op. cit.*, pag. 57.
4. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani, 1967.
5. T. Thoré, *Dictionnaire de phrénologie et physiognomie à l'usage des artistes, des gens du monde, des instituteurs, des pères de famille, de jurés, etc.*, Paris, 1836, págs. 276-277.
5. G. B. Della Porta, *op. cit.*, pag. 254.
7. P. Fabbrì, «Le passioni del volto», en A.A. VV., *Effetto Arcimboldo*, Milán, Bompiani, 1987.
8. Ch. le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris, 1698, pag. 59.
9. G. B. Della Porta, *op. cit.*, pag. 105.
10. T. Thoré, *op. cit.*, pag. 33.
11. Humbert de Superville, D.P.G.H.D.S., *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyden, 1827, págs. 12-13.
12. *De humana physiognomia*, pag. 21.
13. *Ibid.*, págs. 22-23.
14. *Ibid.*
15. C. D. Della Porta, *Magiae Naturales libri XX* (Nápoles, 1589), págs. 17-18.
16. *Ibid.*, pag. 22.
17. Humbert de Superville, D.P.G.H.D.S., *op. cit.*, pag. 3.
18. *Ibid.*, pag. 19.
19. J. J. Sue, *Essai sur la Physiognomie*, Paris, 1797, pag. 277.
20. *Ibid.*, pag. 275.
21. C. S. de la Corbière, *De l'influence que doit exercer la phrénologie*, 1853, págs. 78-79.
22. G. Deleuze y F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, pag. 292.
23. *Ibid.*, pag. 290.
24. J. G. Fichte, *Fondamenti del diritto naturale, 1796-1797*. (Tr. fr., *Fondement du droit naturel*, Paris, PUF.)
25. C. Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1893, Roma, 212 págs.
26. E. D. Esquirol, *Des maladies mentales*, Bruselas, 1838, t. I, pag. 27.

La moral de los gestos

Jean-Claude Schmitt



Detalle del timpano. Autun.

Nadie duda, desde el famoso artículo que Marcel Mauss dedicó a las «técnicas del cuerpo»¹, que los gestos, las actitudes, los comportamientos individuales son experiencias sociales, el fruto de aprendizajes y de mimetismos voluntarios o inconscientes. Si parecen «naturales» es porque forman parte del bien común de una sociedad entera y de una cultura, que hay que poner a cierta distancia para comprender su carácter relativo (éste fue el punto de partida de la investigación de Mauss); y también es porque casi no evolucionan en el tiempo, pues dicha evolución se produce de forma imperceptible. De modo que si hay una historia de larga duración ésta es la de los gestos. Esta permanencia —al menos desde un punto de vista global— deriva seguramente de la imposición de los modelos de educación y, más allá, de la estabilidad de los esquemas que estructuran las culturas y las ideologías, de la fuerza de los principios en los que se enraizan los códigos y las normas. Toda cultura, sin duda, posee tales reglas, pero en ninguna es tan apreciable esta continuidad como en la cultura occidental, donde la moral y la educación fueron escritas a lo largo de veinticinco siglos, por lo menos. Un fragmento de esta historia —desde la moral estoica romana a los inicios de la escolástica— es lo que me gustaría estudiar aquí, prestando particular atención a la noción del gesto y a los valores éticos que inspiraron, en el pasado, el establecimiento de los modelos gestuales ideales². En esta tarea habrá que resaltar el carácter parcialmente inmutable, pero también, afinando el análisis, las transformaciones, que siempre están relacionadas con cambios históricos más generales.

Las características más generales de esta larga tradición de reflexión sobre los gestos son las que veremos a continuación. En primer lugar, esta reflexión es de naturaleza esencialmente ética; intenta concretar una normativa que regule todo lo concerniente al gesto —cuáles son buenos y cuáles malos—, a la luz de valores universales, que pueden

ser, según las épocas, la razón humana o la mirada de Dios. En segundo lugar, el gesto es considerado como la *expresión física y exterior (foris)* del alma interior (*intus*). Esta concepción de la expresividad del gesto (poco importa que su referencia sea filosófica, religiosa o psicológica) y la representación dual de la persona que la sostiene son modelos constitutivos de la cultura occidental, incluida la contemporánea³. En tercer lugar, la relación entre el cuerpo y el alma, ligada, según la tradición, por los gestos, puede implicar una acción sobre el cuerpo, una disciplina de los gestos —gestos de oración u otras actitudes más habituales— que influyan sobre el alma, para adecuarla a las normas morales; pero esta posibilidad se menciona con menos frecuencia, sólo en momentos en que la reflexión sobre los gestos se hace más intensa⁴.

Así pues, la reflexión en torno a los gestos ha variado a lo largo de los siglos, si no en sus temas fundamentales sí al menos en su intensidad. Para seguir sus fluctuaciones, he querido seguir la pista del vocabulario, pues me parece que es, como tantas veces en la historia, especialmente instructiva. Así, la palabra latina *gestus*, que expresa los movimientos y actitudes del cuerpo en general, y no solamente un gesto en concreto, conoció grandes variaciones en su uso entre la Roma clásica y la Edad Media central, sufriendo un eclipse notable en la alta Edad Media. Así pues, para que se emplease esta palabra me parece que era necesario que el gesto «se objetivase», se considerase como un objeto de reflexión; en la simple descripción de una acción, en una narración, no se imponía como en un tratado filosófico o moral, donde el gesto se distanciaba del observador. Esta distancia no existió en la alta Edad Media, donde el notable retroceso de los estudios clásicos nos privó, por otra parte, de algunos de los instrumentos intelectuales que habían permitido, en la época clásica, pensar el gesto. Por ahora, me referiré a otra palabra, *modestia*, unida generalmente a *gestus*, con la que comparte, en líneas generales, su destino histórico, y que constituye un concepto central de la moral del gesto desde la Antigüedad romana. Además, al significar la moderación que garantiza el justo medio, esta noción tiene una gran actualidad en nuestros días por lo que respecta a nuestras normas civiles y códigos de comportamiento. Evitar cualquier exceso —*ne quid nimis*— «que no haya nada de más»: este viejo precepto délfico⁵, citado por Juvenal, y sobre todo por Terencio, legado por Macrobio⁶ a la Edad Media, retomado por san Agustín y después por Alcuino, conoció a partir del siglo XII una nueva revitalización⁷. Desde entonces no ha dejado de recordarse.

Los gestos y los «deberes»: de Cicerón a san Ambrosio

En el vocabulario antiguo y medieval, *modestia* no quiere decir lo mismo que la «modestia» de nuestros días. La etimología de la palabra es importante: su raíz *modus* significa, entre otras cosas, moderación, justa medida, y su estricto cumplimiento se considera una virtud, llamada precisamente *modestia*. Para los clásicos y para los autores cristianos, *modestia* era sinónimo de *temperantia*, cuando no constituía una de sus subcategorías. Ya Aristóteles mencionaba esta virtud junto al valor y a la justicia, pero esta enumeración no era una lista⁸. Para Cicerón, sin embargo, las virtudes, en número de cuatro, forman un auténtico sistema⁹. En *De officiis*, Cicerón se propone inculcar a su hijo, reacio a sus consejos, los principios de la moral estoica. El hombre joven debe tomar conciencia de sus «deberes», los que convienen a su edad y a su estado, para llegar a conseguir lo que es el fin último de la vida moral, la «belleza moral» (*bonestum*). Para esto, se necesitará un comportamiento apropiado, decente (*decus*), que consiste en seguir, en sociedad, los mandamientos de su razón natural. Esta moral no tiene nada de trascendente, es completamente social, determinada por y para una clase de varones y ciudadanos nobles, de cara a la gestión de los asuntos del Estado¹⁰. Cicerón explica que la «belleza moral» se compone de cuatro «virtudes»: *scientia*, el discernimiento de la verdad, la prudencia y la sabiduría; *beneficentia* o *liberalitas*, el ideal de justicia que lleva a dar a cada uno lo suyo y a respetar los pactos, para salvaguardar las relaciones sociales; *fortitudo*, la fuerza y la grandeza del alma, que causan el desprecio de las cosas humanas; y *temperantia* o *modestia*, que consiste «en realizar cualquier acción y pronunciar cualquier palabra con orden y medida». No estamos aquí en el terreno de la «agitación de la mente» (*mentis agitatio*), sino en el de la «acción» (*actio*), en la actividad social del «hombre libre», cuya «constancia» y «reserva» (*constantia*, *verecundia*, estos términos son equivalentes) ponen de relieve la excelencia moral y política. Así pues, «los movimientos y actitudes del cuerpo», «el estar parado o andando, la forma de sentarse, de apoyarse, la expresión de los ojos, del rostro, el movimiento de las manos, y los gestos»¹¹, todo ello da cuenta, ante la mirada y el juicio de los demás romanos, del gran espíritu y nobleza de cada uno de ellos. Tanto los gestos como la forma de andar no deben ser ni «demasiado enérgicos», ni «demasiado blandos» o «afeminados»; la única regla es la del justo medio, ahí es donde reside la virtud: «*mediocritas optima est*»¹².

Este gran texto es, en muchos sentidos, fundamental, y no sólo para la civilización

romana. Expresiones parecidas se encuentran en Séneca, que llevó hasta el sacrificio de la vida el ideal del comportamiento estoico. Este ideal se alcanza con «una forma de andar discreta, una presencia serena y que transmita una sensación de rectitud, y unos gestos que correspondan a un hombre de juicio». «*Omnis in modo est virtus*» («toda virtud se basa en la moderación»)¹³.

El sistema de las cuatro virtudes lo utilizaron también los últimos autores paganos, cuyo papel cultural fue considerable, pues hicieron la síntesis del saber antiguo, legándola a la latinidad cristiana. Así Macrobio, comentando el relato que hace Cicerón, en la *República*, del sueño de Escipión, y comparándolo con el mito de Er que cierra la *República* de Platón, señala que ambos autores tuvieron el proyecto común de iniciar en los misterios de la inmortalidad prometida a las almas nobles, a las que administraron el Estado «con prudencia, justicia, firmeza y moderación»¹⁴. Pero desde antes de esta fecha, los Padres de la Iglesia —Lactancio, Clemente de Alejandría, Orígenes y Jerónimo— habían adoptado el sistema de las cuatro virtudes que Ambrosio iba a llamar, por primera vez, «cardinales»¹⁵. La suma de estas cuatro virtudes precedentes de la sabiduría pagana y de las otras tres propiamente cristianas, mencionadas ya por san Pablo¹⁶, a las que se llamará «teológicas» —fe, esperanza y caridad—, constituirá la base de la teología moral de la Iglesia, estructurada definitivamente en el siglo XII. Hay que resaltar que *modestia*, bien como una virtud propia o como una subcategoría de la virtud *temperantia*, disfrutó, dentro de este sistema, de un nuevo impulso con los Padres de la Iglesia¹⁷. Ya Tertuliano, a comienzos del siglo III, recomienda encarecidamente a las mujeres cristianas esta virtud, que asocia a la *prudencia*¹⁸. Pero es, sin duda alguna, san Ambrosio el que, tomando, concretamente en los años 389-390, el título y pasajes enteros del *De officiis* de Cicerón para su propio tratado *De officiis ministrorum*, definió con los términos de *modestia*, *temperantia* y, sobre todo, *verecundia*, la virtud cristiana del gesto¹⁹.

La obra de Ambrosio es, en muchos aspectos, una adaptación de la de Cicerón; por ejemplo, cuando recomienda que se imite a la Naturaleza por encontrar allí las normas de la «disciplina» y de la «honestidad»²⁰. Pero hay, al menos, dos diferencias fundamentales. La moral que elabora Ambrosio, con el vocabulario de la Antigüedad, es la cristiana, y sólo tiene sentido en el contexto del Pecado Original que hay que redimir, del pecado cotidiano que hay que evitar y de la Salvación que hay que merecer. La Naturaleza, por tanto, que «da su forma al movimiento» ya no se confunde con la única

razón y con un orden político que extraía de sí mismo su justificación. La razón natural, para el hombre ontológicamente pecador, no ofrece la garantía de la rectitud moral: «Si existe algún vicio en la Naturaleza, que lo corrija la 'industria'; cuando el arte es defectuoso, que al menos la corrección no sea errónea»²¹. También muy significativo es el concepto de *verecundia*, que tiene aquí el sentido del sentimiento de vergüenza unido a la carne y al pecado sexual. El ejemplo elegido es el de la «vergüenza» que pasa Noé cuando descubre que sus hijos se habían reído de su desnudez mientras dormía la borrachera. Con Ambrosio y Agustín se impone la idea de que el gran pecado, el Pecado Original fue de tipo sexual²². El estado de gracia, contrariamente, es la virginidad, y es en su modelo, la Virgen María, donde descubre Ambrosio no sólo el espejo de todas las virtudes, sino también la excelencia de los gestos²³.

Ambrosio no intenta, como Cicerón, prescribir la moral de un noble romano, sino formar jóvenes sacerdotes, futuros obispos, en su ministerio eclesiástico. El joven clérigo deberá poseer la *verecundia* «en sus movimientos, sus gestos y su forma de andar». Su grandeza espiritual se medirá según el estado de su cuerpo: «el movimiento del cuerpo es la voz del espíritu»²⁴. Ambrosio, refiriéndose a su experiencia de obispo, recuerda que se había negado a admitir a un amigo en el clero «porque sus gestos no tenían la corrección necesaria»; también había prohibido a un clérigo andar delante de él, porque sus andares «herían sus ojos». No se equivocaría en su juicio, pues uno de ellos acabó sucumbiendo en la herejía de Arrio, y el otro cedió a las tentaciones del dinero. En oposición, «el andar idóneo» lleva consigo «el reflejo de la autoridad legítima, el peso de la dignidad, la impronta de la serenidad»²⁵. El obispo, como modelo social y también como detentador del poder, sustituyó al senador... Un siglo y medio más tarde, Ennodius, el obispo de Pavia (muerto en el 521) celebrando en sus poemas la memoria del santo obispo de Milán, le alaba por haber instruido a sus fieles «de acuerdo con su gesto, su bondad y su pudor»²⁶.

Alta Edad Media: el gesto ya no es objeto de reflexión

Después de la muerte de Ambrosio, la historia de la moral del gesto cambia profundamente. Las obras *De officiis* cambian de naturaleza, se convierten en libros litúrgicos en que la relación con el gesto, aunque de cierta importancia, ya no es de orden teórico.

La palabra *gestus* desaparece poco a poco del vocabulario, señal de que la atención específica que se dedicaba a los gestos está en trance de desaparecer. Mi opinión es que *gesta*, los actos que realiza Dios a través de los hombres, sustituye a *gestus*. Este último implica una relativa autonomía de la acción humana, que la cultura eclesial de la alta Edad Media —desde los anales históricos a la liturgia— difícilmente podía concebir. El discípulo directo de Ambrosio, san Agustín, detiene su atención en las cuatro virtudes, sobre todo en la templanza y en la moderación, pero casi no habla de los gestos, al menos en este contexto²⁷. Con las *Institutiones cenobiticas* y las *Conferencias de Casiano* (en torno a 420-425), la *Vida contemplativa* de Pomerius (muerto hacia el 490), y después las *Moralia in Job* de Gregorio el Grande (579-585), se pasa decididamente a una literatura monástica cuya carga ascética es muy diferente. Su característica más destacable es el ascenso de los vicios frente a las virtudes, sin que se pretenda de momento —como ocurrirá en el siglo XII— enfrentar las dos listas palabra por palabra. Lo importante, en el siglo VI, es enumerar las formas múltiples e insidiosas de la tentación demoníaca y del pecado. Casiano, instruido por su estancia durante veinte años junto a los anacoretas de Egipto, confeccionó una lista de ocho vicios, pronto eclipsada por la lista rival de san Gregorio; ésta es más bien un esquema de engendramiento de siete vicios procedentes de su «madre» *superbia*, perfectamente adaptado a la introspección cristiana y a las prácticas de la penitencia²⁸. ¿Qué lugar ocupan, en este contexto, los movimientos del cuerpo?

Todos estos autores, significativamente, mencionan las actividades del cuerpo a propósito de los vicios —la gula en Pomerius, la fornicación en Casiano, la soberbia en Gregorio—, y no con relación a las virtudes de moderación, templanza o incluso de pudor, como hacían los autores anteriores. La sospecha que pesaba sobre el cuerpo se había acentuado²⁹. Cuando Casiano, por ejemplo, habla de los «movimientos del cuerpo» (*motus corporis*) es en el sentido de «*commotio carnis*», de «emoción de la carne», en este caso, de la emisión de semen producida durante el sueño³⁰.

A este «menosprecio del cuerpo», como ocasión y lugar de pecado, puede añadirse también su negación pura y simple, en cuanto realidad concreta: la alegoría del cuerpo que se basa en su sublimación como imagen del «cuerpo de la Iglesia» proporciona otra forma de rechazo del cuerpo real. Aunque Gregorio enumera los «oficios» distintos, pero complementarios, de los «miembros del cuerpo», sólo ve en los ojos y en los pies las metáforas de la contemplación y de la acción, presentes y necesarias ambas en la vida

de la Iglesia³¹. En la misma época, otro italiano, Casiodoro (468-562), utilizó y desarrolló este esquema de origen paulino³², pero no pudo realizarlo con una descripción orgánica de la sociedad en su conjunto, como ocurrirá en la Edad Media central³³.

La evolución parece clara: al igual que ocurre con el vocabulario del gesto, una buena parte de la reflexión sobre este último, tal como se había conducido desde Cicerón a san Ambrosio, desapareció durante la alta Edad Media. Y lo que se aprecia aquí a propósito de la literatura moral podría constatarse igualmente en otros terrenos, como el de la retórica, que sufre en esta época un notable desinterés por la *actio* y la *promissatio*, la quinta y última parte del arte de la elocuencia, la que trataba precisamente de la actuación gestual y vocal del orador.

En lo que se ha dado en llamar la literatura moral, existe un terreno, en la alta Edad Media, donde el eclipse de la reflexión sobre el gesto fue un poco menos palpable: el de los tratados escritos para la formación de los soberanos, los «espejos de los príncipes»³⁴. El primero de ellos lo escribió el obispo Martín de Braga (muerto en el 580)³⁵ para el rey Miro de Galicia. La obra se presenta como un tratado sobre las cuatro virtudes cardinales: prudencia, magnanimidad o fortaleza, templanza y justicia. Su concepción es profundamente clásica, lo que le deparó un gran éxito a lo largo de toda la Edad Media, llegando a atribuirse la autoría al propio Séneca. La tercera parte está dedicada a la *continentia*; recomienda moderación con los alimentos, el lenguaje, la risa, y también en la forma de andar, que debe hacerse sin «alboroto». Los movimientos del cuerpo, como los del alma, no deben ser incontrolados: «sé activo, pero no atropellado»³⁶. Para observar la virtud de la templanza hay que mantenerse en la «línea del justo medio»³⁷. El tratado atribuido a Isidoro de Sevilla (muerto en el 636), también de origen español, sobre las «Instituciones de la disciplina», recomienda a su destinatario, un joven noble visigodo, «un movimiento del cuerpo lleno de constancia y gravedad, sin ligereza vanidosa ni desorden, y una forma de andar que no parezca, por su extravagancia, una imitación de las contorsiones de los mimos o los gestos de los tontos que corren de aquí para allá»³⁸.

Pero es, sobre todo, en el período carolingio cuando florecen estas obras, como resultado de un redescubrimiento parcial de las letras clásicas, especialmente en el campo de la retórica y de la literatura de formación; y también gracias a la «*renovatio*» del Imperio, basada, al menos parcialmente, en el modelo clásico. Nos volvemos a encontrar aquí con una de las principales figuras del «renacimiento carolingio», Alcuino, privile-

giado interlocutor y mentor de Carlomagno, que cita fragmentos del *De officiis* de Cicerón para enunciar las reglas de la «moderación del cuerpo»: «Que la cabeza esté bien derecha, que no se tuerzan los labios, que no se abra la boca exageradamente, que no se mire para atrás, que los ojos no vayan mirando al suelo, que no se incline la nuca, que las cejas no estén ni subidas ni caídas.» Alcuino, al tratar de las tres subcategorías de la «templanza» —la continencia, la clemencia y la *modestia*—, define aquella como «la virtud que en la búsqueda de la belleza moral destila siempre y en todo lugar una gran moderación del cuerpo y del alma»³⁹. Pero este retorno explícito al ideal y a las fórmulas estoicas fue de lo más efímero. Desde el principio del siglo IX, la *Via regia* de Smaragdus, abad de Saint-Mihiel⁴⁰, o los dos tratados del obispo Jonás de Orleáns, el *De institutione laicali*, dedicado al conde Matfred, y el *De institutione regia*, escrito por el rey Pipino⁴¹, recomiendan una actitud firme, apuntan las cualidades que debe tener un rey a la hora de hablar, pero no dicen nada de sus gestos ni de las normas.

Siglo XII: el florecimiento de la moral del gesto

Un pensamiento acerca del gesto no reapareció, en efecto, hasta el siglo XII, en los nuevos medios intelectuales de los monasterios reformados⁴². Como puede verse, la relectura de los clásicos fue decisiva para que se produjese un gran progreso de la cultura escrita, más incluso que en la época carolingia. Desde el siglo XI se multiplican los síntomas de que existe un renovado interés por los gestos. Uno de ellos es el vocabulario. Puede verse en textos de distinta temática —crónicas, vidas de santos, obras morales o didácticas, etc.— que la palabra *gestus*, tomada tanto en un sentido negativo como positivo, y la palabra *gesticulatio* (siempre en un sentido malo) aparecen con una frecuencia creciente, tras haber desaparecido casi completamente del vocabulario de la alta Edad Media⁴³. Y en la literatura moral, *modestia*, el ideal de la moderación y del justo medio, se llega a imponer como la virtud específica del gesto: es extraño que esta palabra no aparezca en los textos al mismo tiempo que el término *gestus*.

En la cultura monástica el cambio fue muy apreciable a causa de la larga tradición de reglas escritas (especialmente la de san Benito) y los comentarios que se producían sobre ellas, lo que produjo que, hasta esta fecha, no se hubiese prestado atención al vocabulario y a los conceptos. Por contra, en seguida formaron parte del «equipaje intelectual»

de las nuevas órdenes: benedictinos reformados, cistercienses, o nuevas comunidades de canónigos regulares, seguidores de una regla más flexible fijada por san Agustín, como en Prémontré o en san Víctor de París.

A causa del papel fundamental que desempeñó en la historia del monasticismo y en la vida religiosa de su siglo, el caso de san Bernardo (1091-1153) es absolutamente ejemplar. Para definir la norma del comportamiento ideal encuentra siempre fórmulas concisas y sorprendentes: «Mantén una postura recta. No te echas hacia abajo ni hacia arriba, no te extiendas ni a lo largo ni a lo ancho. Si no quieres perder la moderación busca el punto medio. El centro es seguro. El medio es la sede de la moderación, y ésta es la sede de la virtud»⁴⁴. En el *Liber de gradibus humilitatis et superbiae*, sigue el modelo, muy habitual de la época, de la escala espiritual para enumerar sucesivamente, de abajo hacia arriba, los doce grados de la humildad, y a continuación, de arriba hacia abajo, los doce grados de la soberbia. Cuando llega al escalón de la soberbia donde está la *curiositas*, describe los síntomas que la traicionan: «Si ves un monje en el que confiabas inicialmente, que empieza a dirigir los ojos en todas direcciones, a poner la cabeza erguida, a aguzar el oído —ya esté de pie, andando o sentado—, reconocerás en los movimientos externos del hombre su mutación interior.» Cita también uno de los lugares comunes de la literatura que hay sobre los gestos en el siglo XII: «el hombre perverso guiña el ojo, arrastra los pies, habla con los dedos»⁴⁵, y comenta que «del movimiento insolente del cuerpo se deduce que el alma ha sucumbido al mal». El tercer escalón de la soberbia lo ocupa la «insensata alegría» (*De ineptia laetitiae*), especialmente insólita en un monasterio donde deben estar presentes las lágrimas de arrepentimiento, y donde las risas están proscritas:

En sus gestos se ve su carácter chistoso, en su cara la alegría, y en su forma de andar la vanidad. En seguida hace bromas, y tiene una gran facilidad para la risa (...). Si se aprieta un globo, por ejemplo, que está lleno de aire y horadado sólo por un pequeño agujero, el aire no sale de una vez, sino que, obligado a pasar precipitadamente por el agujero, produce numerosos y repetidos ruidos. Lo mismo ocurre con el monje que al haber llenado su corazón de pensamientos vanos y ridículos, y al no poder expandirse libremente el aire de la vanidad, a causa de la disciplina del silencio, es sacudido por carcajadas que brotan de su garganta. Avergonzado, esconde el rostro, aprieta los dientes; pero como no puede dominarse, acaba reventando de risa. Y al meterse los puños en la boca, empieza a estornudar por las narices⁴⁶.

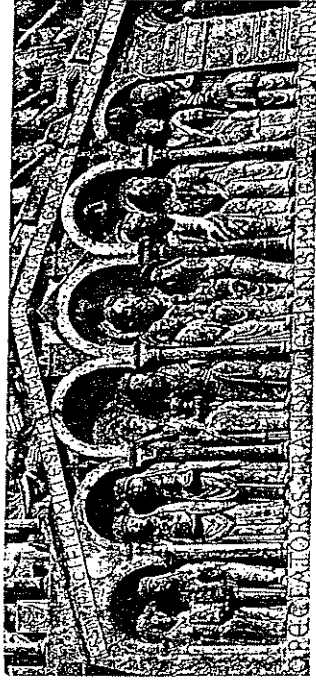


Inferno, detalle del limparno. Aulun.

Esta descripción es digna de elogio por su vivacidad y precisión en la observación, al tiempo que revela una gran sutileza en el análisis psicológico y el reconocimiento del papel que jugó la represión en la educación monástica.

San Bernardo, en sus sermones sobre el *Cantar de los Cantares*, vuelve a hablar de la risa. Pero su opinión está aquí más matizada. Tras haber dicho que el cuerpo debe brillar con el resplandor del amor espiritual interior (*charitas*), añade: «El cuerpo recibe e irradia la luz del espíritu por los miembros y los sentidos; aquélla brilla en cada acto, en la palabra, en la mirada, en la manera de andar, y la risa —si es que se produce (*si tamen risus*)— aporta compostura e infunde honestidad.» Pero cuando «los movimientos de estos miembros y de los sentidos, los gestos y los comportamientos (*gestus et usus*) sean serios, puros, modestos, opuestos a la extravagancia y a la lascivia, inspirados por el criterio de igualdad y sometidos a la piedad, entonces será una realidad la belleza del alma, a menos que se trate de una artimaña del espíritu»⁴⁷. En consecuencia, la risa no es siempre abominable; san Bernardo evita utilizar aquí la palabra *cachinnatio*, que tiene una fuerte connotación diabólica (suele designar la risa burlona del diablo). *Cachinnatio* es a *risus* lo que *gesticulatio* es a *gestus*: son siempre los polos negativos de nociones y comportamientos que pueden, con ciertas condiciones, tomar un valor positivo. San Bernardo, en este pasaje, no perdió su agudeza de sicólogo, pues llegó hasta el corazón del monasterio para encontrar —también allí— el engaño (*dolus*) y el disimulo hipócrita...

Sin embargo, la cultura filosófica y científica más innovadora del siglo XII no se elaboró en los claustros cistercienses, sino en las escuelas urbanas. Principalmente en



Los Santos y el Elegido, lado izquierdo del limparno (Conques, Iglesia de Saint Foy).

Chartres, con Bernardo Silvestre, que tuvo un discípulo, Guillermo de Conches (1080-1145), que estuvo profundamente influido por el *De beneficiis* de Séneca y por el *De officiis* de Cicerón⁴⁸, y escribió un gran tratado moral, la *Moralis philosophia de honesto et utili*, que está basado en la *Consolación de la filosofía* de Boecio. A partir de un sueño en el que Cicerón y Séneca se le aparecen al autor y le ayudan en su reflexión, la obra trata sucesivamente —según el modelo clásico— de las cuatro virtudes conocidas: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. Esta última se subdivide, no en tres subcategorías como en Cicerón (*continentia, clementia, modestia*), sino en ocho (*modestia, verecundia, abstinentia, honestas, moderantia, paritas, sobrietatis, pudicitia*). La *modestia* se define como «la virtud que mantiene las formas, cada movimiento y toda nuestra actividad en un ámbito que transcurre entre el defecto y el exceso». Después de aludir a tres sentencias tomadas de Horacio, Cicerón y Séneca, se recoge palabra por palabra un pasaje del *De officiis* para recordar que los movimientos exteriores del cuerpo reflejan los movimientos interiores del alma. Guillermo de Conches utiliza el mismo método cuando, un poco más adelante, habla de la *verecundia*, a la que define como «el fruto del bien moral (*honestas*) en el gesto, la palabra y la expresión del rostro»⁴⁹.

El marco de referencia queda así fijado, y casi no cambiará hasta, al menos, la segunda mitad del siglo XIII. Un contemporáneo de Guillermo de Conches, Hugo de Saint-Victor (muerto en 1141), en París, también recomienda un gesto «modesto y humilde»: «Es imprescindible la moderación (*modestiam*) en el gesto del que habla, de tal forma que, mientras está hablando, no se muevan sus miembros de manera desordenada, impúdica o extravagante; y que no desbarate el tono sereno de su discurso con parpadeos o con

expresiones cambiantes de su rostro».⁵⁰ A finales del siglo, la escuela de la catedral de Notre-Dame, en París, estaba dominada por la extraordinaria figura de Pedro el Chantre (muerto en 1197). Gran teólogo, autor de una *Summa de sacramentis*, escribió también un tratado moral de gran importancia, el *Verbum abbreviatum*. Quiso volcarse hacia el mundo exterior, hacia la ciudad, y como es natural hacia la capital, París. Intentó dar solución a los numerosos problemas que conllevaba la adaptación de la religión cristiana y de la Iglesia a los nuevos condicionamientos económicos, sociales y políticos⁵¹. (La obra, pese a su título, consta de ciento cincuenta y tres capítulos.) El tratado comienza con el examen de la *disputatio* escolar que tiene lugar tras el sermón: dos actividades clericales en pleno auge en esta época. Pedro el Chantre examina y resuelve, mal que bien, otros muchos problemas que planteaba una sociedad en transformación que carecía de soportes ideológicos. Trata, pues, de la simonía, de los modos de vestir, del sector de la construcción, de la limosna, etc. Pero es interesante destacar que el maestro parisiense intenta alumbra una nueva ética con un vocabulario, conceptos y «autoridades» que proceden de la tradición. Las obras que cita son, una vez más, *De officiis* de Cicerón y *De quatuor virtutibus* de Martín de Braga, que atribuye, como es normal, a Séneca, pues basan su desarrollo en la templanza, sus ocho subdivisiones, y la moderación que debe presidir los movimientos, «ya sean del cuerpo o del alma»⁵². Todo esto no se diferencia mucho de lo que Guillermo de Conches, por ejemplo, escribió antes que él.

La literatura moral clerical del siglo XII culmina con la obra muy diversa de Alain de Lille. Parece como si todas las corrientes confluyeran en él. Heredero del platonismo de Chartres, también vino a acabar sus días en Cîteaux, en 1203. Alain de Lille, al mismo tiempo, inaugura un nuevo período: autor de sermones y de manuales destinados a confesores y predicadores, preocupado por el progreso de la herejía, que él refuta en *De fide catholica*, proporciona los primeros fundamentos para el posterior éxito de los mendicantes. Además, dejó su huella personal en la tradición de la poesía alegórica, y en su *Liber de plantis naturalis* (inspirado por Boecio) y en el *Anticlaudianus* (en que rebate al poeta Claudiano) se anticipa al *Roman de la rose* de Jean de Meun⁵³. En *De plantis naturalis*, escrito en prosa, el encuentro entre dos figuras alegóricas —Naturaleza y Templanza— nos da una descripción de la compostura, la forma de vestir y los gestos que se consideraran perfectos: «Mientras Naturaleza estaba metida en una animada conversación, he aquí que una matrona, aplicando a sus andares la regla de la moderación,

viene en esta dirección... En sus vestidos, unas letras pintadas ilustran fielmente acerca de la sobriedad que han de tener las palabras del hombre, la prudencia de sus acciones, la modestia de su vestimenta, la gravedad de sus gestos (*in gestu severitas*), la retención de la boca ante los alimentos, la disciplina que debe inculcarse al gazar al beber...» Después de *Temperantia* se adelanta *Largitas*, una mujer soberbia que: «sin bajar humildemente la cabeza, con la nuca erguida, fijaba los ojos en realidades superiores, su rostro ligaba su destino a todo lo que estaba en las alturas... El carácter insigne de su belleza tan particular, la elegancia de su insólita indumentaria, de su porte tan personal (*gestus individualitas*) anunciaban su solemne llegada (*adventum*)»⁵⁴. Con un vocabulario extraño palabra *individualitas*, que no se había utilizado en otras ocasiones con relación al gesto. La palabra, sin ninguna connotación con el sentido moderno de individualidad, remite a los debates teológicos y científicos de la época relacionados con la indivisibilidad del átomo; creo advertir aquí la cualidad estética de un movimiento físico tan armonioso que no puede descomponerse.

En el *Anticlaudianus* también se describen, esta vez en verso, los dones de *modestia*. «Incluso cuando ella da no olvida la moderación;... al hombre íntegro le da su compostura, templa sus acciones, hace que sus palabras sean comedidas, hace elocuentes sus silencios, pondera sus gestos (*gestus ponderat*), le viste como debe, refrena sus sentidos... Limita los gestos correctos de la cabeza (*describit gestum capitis*), equilibra con precisión el rostro, para que una frente demasiado echada hacia arriba no parezca que desprecia a los mortales, pues se diría que desdena lo que ocurre en la tierra. De la misma forma, eleva ligeramente ese rostro que tiene tendencia a mirar al suelo, pues semejante actitud revela un espíritu ocioso y vacío. Cuando ni se eleva ni desciende el rostro es que la constancia dejó su huella en el espíritu. Ella prohíbe los gestos de los bufones (*scriviles gestus*), repudia los andares demasiado severos, para que un paso lascivo no descubra al bufón, o que un excesivo rigor acabe expresando la arrogancia, para que no se ejerciten los músculos degenerados, como los de los bufones, y que un gesto infame (*turpi gestu*) no hiera su brazo»⁵⁵.

Al contemplar las armoniosas evoluciones de estas mujeres imaginarias, ejemplo de todas las virtudes, es posible que Alain de Lille se dejase llevar por su arte poético. Pero los valores morales que encarnaban le sugerían un discurso distinto: el del predicador empenado en reformar las costumbres de los fieles. En términos parecidos denuncia en

45. Prov. 6.12-13: «*Peruersus nit oculo, terti pede, digito loquitur*». La Vulgata dice: «*Homo apostata, vir inutilis...*» y de esta última forma es como cita el verso, hasta cuatro veces, Hugo de Saint-Victor en su *De institutione nouitiorum*, PL 176. 935C, 938C, 940C, 942D.
46. San Bernardo, *Liber de gradibus humilitatis et superbiae*, en *Opera*, vol. 3, op. cit., págs. 38 y 47.
47. San Bernardo, *Sermones in Cantica Canticozum*, 85. II; PL 183.
48. Ph. Delhaye, «Une adaptation du *De officiis* au XII^e siècle», *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 16, 1949, págs. 227-58.
49. Guillermo de Conches, *Moralis philosophia*, PL 171. 1034-35, 1039.
50. Hugo de Saint-Victor, *De institutione nouitiorum*, 17; *Quomodo loquendum sit*, PL 176. 948B. También hay referencias a la modestia en 949C.
51. J. W. Baldwin, *Masters, Princes and Merchants. The Social Views of Peter the Chanter and his Circle*, 2 vols., Princeton, 1970.
52. Pedro el Chantre, *Verbum abreviatum*, 118; De temperantia, PL 205. 501-02.
53. Ver especialmente: M. T. d'Alberny, *Alain de Lille. Textes inédits avec une introduction sur sa vie et ses œuvres*, París, 1965; y Alain de Lille, *Liber poematialis*.
54. Alain de Lille, *De planctu naturae*, PL 210. 473D-75A.
55. Alain de Lille, *Anticlaudianus*, PL 210. 551-52.
56. Alain de Lille, *Sermones diversi*, pág. 260.
57. Alain de Lille, *Summa de arte praedicatoria*, 5; *Contra luxuriam*, PL 210. 122C. Sobre la modestia, ver también 25. 161-62.
58. Son muchas las obras que se podrían citar correspondientes a los siglos XIII y XIV. Hay, por ejemplo, hacia el año 1230, un largo poema moral en alemán que lleva el significativo título de «*Bescheidenheit*» (*Modestia*). Ver Friedank, *Bescheidenheit*, Leipzig, 1985. En las iluminaciones de un manuscrito de una obra con la que tiene bastantes afinidades, *Welsche Gast* de Thomas von Cirdlaere, *Bescheidenheit* aparece con Zucht (disciplina), de rodillas ante Recht (el Derecho) (ilus. 6). Las esculturas del Baptisterio de Parma, hacia 1200, muestran a *Prudentia* y *Modestia* unidas con *Spes*: ver A. Kazanellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Nueva York, 1964, pág. 64, n. 3.
59. Sobre esta obra, a la que volveré con más detalle, ver mi primer comentario: J.-C. Schmitt, «Le geste, la cathédrale et le roi», *L'art*, 72, 1978, págs. 9-12.

De *Communications*, núm. 46, París, Editions du Seuil, 1987.

Traducción de Agustín Temes Rodríguez

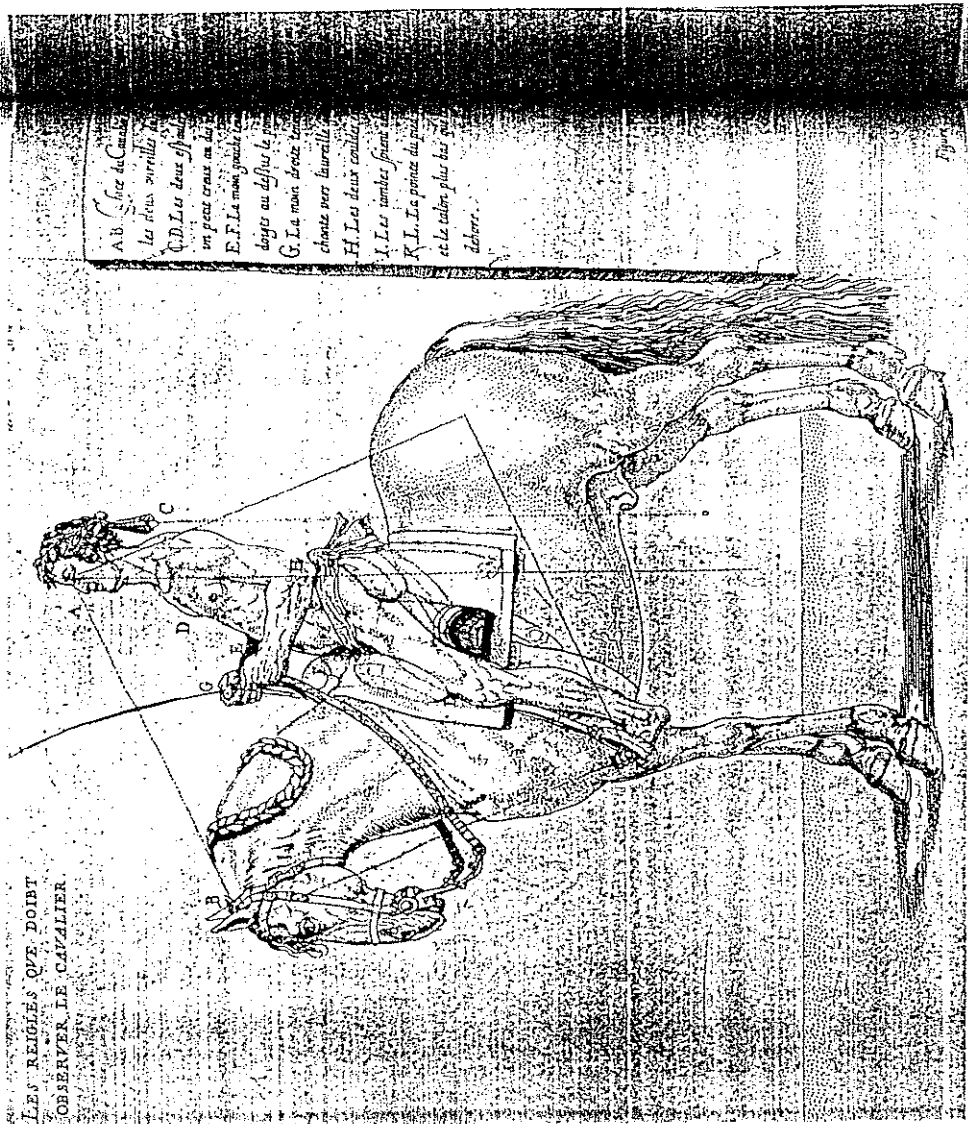
El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana

Georges Vigarello

La urbanidad y la semiología de la rectitud

Desde la Edad Media todas las desviaciones de la tendencia a la perfección corporal se han atribuido a dos categorías: los estigmas de la deformidad, rechazados por el aprecio de la constitución robusta o estética, y la falta de compostura, proscrita sobre todo por una moral socializada. En ambos casos las observaciones resultan groseras y apresuradas, pobres, incluso comparadas con las que se realizan en el siglo XVI. Un caballero valeroso y robusto está perdido si queda lisiado, «cae en el último escalón de la estimación pública»¹ y se considera que el «cuello derecho»² es uno de los atributos del sujeto bien dotado físicamente. La descripción, por lo general, es muy vaga y destaca ante todo un vigor de conjunto: «Ancho, franco, de cuerpo bien formado, grandé, vigoroso, bonachón en sus relaciones mundanas...»³. La fuerza es lo primero que se resalta: pecho y hombros vigorosos; incluso se coloca por delante de la belleza⁴. Se presta atención sobre todo al cuerpo del soldado, del que se espera que dé muestras de una solidez y una resistencia intuitivas, inmediatas, cuya innegable autenticidad está deformada por una exposición estereotipada. La rectitud es una representación convencional, carente de análisis. La fuerza, la viveza, incluso la turbulencia, no requieren descripciones en las que se puedan enumerar los detalles morfológicos. Los caballeros de Bertrand de Born, como héroes legendarios, responden a un ideal de vigor que evoca el porte del cuerpo, más que sus detalles, sugiere imágenes globales más que un análisis de su contenido; las descripciones no se detienen en la anatomía, «la estatura imponente...»⁵ tiene que decirlo todo en dos palabras.

Los poemas de cortesía, preceptos casi pedagógicos en lo que respecta a los buenos modales, abordan la rectitud desde el punto de vista de la compostura. Esta literatura va dirigida a la capa superior de la aristocracia, próxima a los grandes señores feudales.



Las reglas que el jinete daba observar. De *Le manège royal* de M. Pluvieux, Paris, 1923.

Hay temas que sólo se evocan haciendo referencia a la compostura. Robert de Blois, en *Le Chastoiement des Dames*, insiste en la necesidad de caminar con una dignidad «erguida»⁶, sin corretear ni correr. La actitud física que revela a las claras las intenciones es condenada moralmente. *Le Mesnager de Paris* pide a las damas que caminen «sin mirar ni dirigir vuestra mirada al hombre o la mujer que se halle a derecha o izquierda»⁷. En este caso se habla de rectitud con vistas a una disciplina de la mirada.

Las numerosas normas de comportamiento en la mesa, parte importante de los textos cortesés, no admiten que se apoyen los codos ni se hunda el tronco: «Mira a la mesa y escucha, y no te apoyes en tu codo»⁸. En uno de esos poemas que resumen en una serie de versos mnemotécnicos lo que deben saber los jóvenes nobles al servicio de un gran señor, la única referencia a la compostura que hace Urbain le Courtois es la postura erguida en la mesa: «Delante de su señor, en la mesa, no debe apoyarse»⁹. Cuando se menciona el porte en estos poemas cortesés, se enfoca desde un punto de vista a la vez muy genérico y moral. Se enmarca en un contexto que va más allá de la simple apostura física, el vestido tiene que estar tan limpio como el cuerpo: «Mantén limpia tu boca, tus manos, tus dientes, y tu cuerpo por delante y por detrás»¹⁰. Así pues, el porte, en su conjunto, tiene que reflejar un cierto dominio de la situación y al mismo tiempo una actitud humilde. Los textos ingleses reunidos en el *Babees Book* de Furnival son del mismo estilo que sus equivalentes franceses:

Quédate de pie hasta que te digan que te sientes
Mantén tu cabeza, manos y pies quietos
No te rasques!¹¹

La contención de la efusividad y de la gesticulación es la norma principal de estos consejos sobre la forma de guardar la compostura. El futuro caballero, ante todo, tiene que aprender a controlar sus movimientos. Su porte debe reflejar ese control. El tema de la postura erguida sólo está esbozado, más bien se sobreentiende. Se evoca en pocas palabras, fundido en la imagen de una postura en la que sobre todo resalta la humildad. La regla de san Agustín, expuesta por Hugo de Saint-Victor, es un ejemplo extremo por tratarse de una versión eclesiástica de los buenos modales: «Que no haya nada en vuestra manera de andar, en vuestro continente, en vuestra forma de vestir, en vuestros gestos ni en vuestros movimientos que pueda llamar la atención a nadie»¹². El dato físico pierde fuerza ante la valoración moral. La postura tiene que ser circunspecta. Estas recomen-

daciones no resultan muy sorprendentes excepto por su ingenua simplicidad. En los textos posteriores dedicados a la misma cuestión se siguen al pie de la letra. Reflejan una orientación cultural alejada de esas otras imágenes, más enérgicas y triunfantes, a las que parecía conducir la descripción de los caballeros. El clérigo prevalece sobre el soldado, la contención sobre la aventura, la prudencia sobre la impetuosidad. A decir verdad, nos encontramos con ambos enfoques, cada uno con su respectiva simplicidad. La vida de la corte domesticó a una casta cuyo ideal de violencia física tenía sus propios esquemas gestuales. Y lo hizo con sobriedad, estableciendo ciertos comportamientos y actitudes del cuerpo.

En el siglo XVI este mecanismo cobra un gran relieve. La nueva situación requiere un cambio de sensibilidad, que ya no toma como referencia a los clérigos pero sigue basándose en unos principios de moderación y reserva. Estos últimos cada vez son más precisos. Se empiezan a decir cosas que no se decían antes, o se decían de otra forma. Una nueva nobleza cortesana surgida tras la desaparición del mundo caballeresco, y la aparición de una etiqueta y una actitud cortesana introducen innovaciones en los preceptos sobre el porte de la persona. Si hasta ahora la rectitud dorsal no pasaba nunca de ser una simple sugerencia, empiezan a surgir preocupaciones inéditas al respecto. Esto no significa que en la Edad Media las normas sobre la postura fueran toscas, sino simplemente que eran generales y, sobre todo, imprecisas, si las comparamos con las que aparecen en los textos equivalentes de épocas posteriores.

Con la llegada del siglo XVI, una cultura transformada regula el comportamiento noble, que inventa, para definirse, un concepto nuevo: la urbanidad. El tratado que dedica Erasmo¹³ a esta última es un buen ejemplo de los cambios experimentados por las cortes del siglo XVI. Asimismo, el Cortesano de Castiglione¹⁴ se convertirá en el breviario, reeditado muchas veces, de esa nobleza que inaugura la etiqueta rigurosa. En estos libros que hablan de urbanidad y parecen manuales escolares hay ciertas observaciones que hoy día nos pueden parecer inconvenientes o groseras¹⁵. Pero la mención que se hace de la apostura del cuerpo revela un cambio innegable en los textos cortesanos.

Un capítulo entero está dedicado al «decoro del cuerpo»; en él, cuando se pasa revista a todas las partes implicadas, se evita hacer un juicio demasiado apresurado o global. Sigue habiendo una exhortación moral, pero acompañada de una descripción más minuciosa: «El niño no debe hundir la cabeza entre los hombros, ya que es señal de arrogancia, sino que debe mantenerse erguido sin esfuerzo, porque es lo apropiado. Y no conviene que su cabeza se incline a un lado u otro por encima de su cuerpo como

hacen los hipócritas, a no ser que ese gesto se realice a propósito en algunas circunstancias¹⁶. La apariencia externa es el reflejo de una actitud moralizada. La urbanidad obedece a unas normas sociales. Se despierta un inusitado interés, desconocido hasta entonces, por la actitud corporal y su rectitud. Esta última denota un valor. Su carencia es señal de los defectos tradicionales, como la hipocresía, el orgullo, la pereza, etc. En los textos anteriores no se da esta enumeración, como si costara trabajo definir las posturas del cuerpo. Éste no aparece fácilmente en el lenguaje cuando se describen sus comportamientos, los desplazamientos de sus miembros o el sentido de sus actitudes. El análisis de este espacio cotidiano precisa un distanciamiento difícil de lograr. Está demasiado rodeado de prácticas inmediatas e irreflexivas como para que el discurso pueda dar ese paso con facilidad. Por lo tanto, la enumeración y la descripción que encontramos aquí son precisiones dignas de tenerse en cuenta.

Por otro lado, estas categorías responden a la opinión, tan trivial, de que la actitud es el reflejo del «fondo» de la persona. Una semiología familiar señalar cuál es el lugar de los hombros y de la cabeza, y sienta las bases de una tipología, enunciando el defecto y el precepto «rectificador». La pedagogía, en este caso, se reduce a una llamada. Los errores sirven para esbozar la rectitud. Pese a la evidente profundización de las descripciones, todavía es difícil encontrar un ritmo escalonado de aprendizaje. Lo que se dice responde a los hechos, y éstos consisten en «mantenerse erguido sin esfuerzo»¹⁷. La noción pertenece a la vida cotidiana y se considera que es admitida intuitivamente. El alumno debe obedecer si no quiere situarse al margen de una moral de conveniencias. El precepto se convierte en norma que se aplica directa e inmediatamente, sin ejercicios previos, sin un «trabajo» sobre las posiciones. Todo lo más, va acompañado de ciertas justificaciones, que aparte de su novedad son bastante pobres: por un lado están los defectos, lo que no hay que hacer, y por otro el «congraciarse» con el otro, a quien hay que respetar.

De todos modos, el argumento no es sólo moral. Aparece una amenaza que no encontramos en los textos de la Edad Media. Los libros de urbanidad del siglo XVI dan a la postura una dimensión que podríamos calificar ya de higiénica. Se considera que las malas posiciones del tronco, como hábitos de la infancia, son peligrosas para la salud. La «joroba» es el riesgo que se corre con esas malas posturas: «Porque esos hábitos tolerados en la primera infancia se transforman en naturaleza y hacen que el cuerpo del niño se deforme contra su natural. De modo que los que tienen esa costumbre de encorvarse acaban volviéndose gibosos y contrahechos, aunque naturalmente

tuvieran el cuerpo erguido, y los que acostumbra a ladear la cabeza acaban dominados por esa mala costumbre»¹⁸. El encorvamiento «anormal» mantenido durante mucho tiempo se solidifica como si estuviera contenido en un molde. Sin duda, la estigmatización de la joroba es exagerada. En este caso la deformidad sobrepasa¹⁹ los límites de la mera patología. Responde a una visión imaginaria del mal o de la deformación, con su amenaza edificante implícita. Este peligro que acecha al cuerpo del niño cuando éste relaja su postura sirve para reforzar el orden establecido.

La obra de Erasmo sobre las buenas maneras, dedicada al hijo de un príncipe, inspira hasta finales del siglo XVIII numerosas traducciones o textos similares. En la mayoría de estos últimos siempre se hace referencia a las malas posturas, que «alteran el natural y deforman y afean el cuerpo»²⁰.

Vemos, pues, que en el siglo XVI el control sobre la actitud y la postura erguida de la nobleza es más estricto. Los grandes tratados sobre las buenas maneras de la nueva nobleza, que se editan en Italia y son objeto de numerosas reediciones en Francia, se extienden en representaciones geométricas muy medidas: «Además... debes saber que los hombres se sienten atraídos sobre todo por la belleza, la proporción y el decoro. Y que, por el contrario, se apartan todo lo que pueden de las cosas bastas, contrahechas y deformes»²¹. La postura tiene que reflejar este deseo de proporción abstracta. La perspectiva, fundada en bases matemáticas y geométricas, ha cambiado el punto de vista de los pintores. Al número áureo se añaden una articulación de los planos, una división en formas simples. La marquetaría, por ejemplo, con su organización ordenada y precisa del espacio, ayuda a difundir nuevos modelos: «Vemos cómo la forma matemática crea su objeto. El plano de la perspectiva es un tablero de ajedrez: en los esquemas de construcción se parte de una cuadrícula regular, y los rectángulos iguales yuxtapuestos generan en su fuga triángulos semejantes. Es lo más apropiado para la marquetaría»²². Si en el siglo XVI se generaliza esta visión, también se debe a que ya ha habido un precedente en el siglo anterior²³. La nueva insistencia en la necesidad de una actitud proporcionada encuentra una especie de teoría. La referencia netamente platónica brinda la ocasión para endurecer los preceptos sobre la rectitud corporal. Ya no se trata sólo de que la apariencia física se vea amenazada por la «mala» postura, además hay que reforzar la «buena» teniendo en cuenta la «cifra»²⁴ de las proporciones que intervienen. Las nuevas normas sobre la actitud corporal que se establecen en el siglo XVI están relacionadas con el entusiasmo que por aquel entonces despertó una especie de mística de la proporción. De modo que a la connotación moral e higiénica se suma otra

connotación más abstracta. El microcosmos corporal, con sus matices y riqueza de medidas y proporciones entre sus partes, tiene que ser reflejo del vasto mundo. La nueva pedagogía de la postura y del cuerpo busca referencias en la geometría del universo, y de este modo las nuevas normas se defienden con mayor aplomo. De todos modos, los tratados de buenos modales no entran en detalles acerca de las proporciones. Sólo se refieren a ellas bajo la forma de principios muy generales y conocidos; la diferencia entre el agraciado y el deforme debía parecer evidente. La pedagogía del siglo XVI no puede situarse al margen de la *epistème* del siglo: la repetición y el parecido. El cuerpo, con sus proporciones, tiene que evocar unas proporciones que están por encima de él. Pero lo que parece fácil a la hora de crear una perspectiva y desarrollar el dibujo de la profundidad espacial, no lo es tanto cuando se trata de cuerpos humanos o animales. Para visualizar de forma estructurada su arquitectura morfológica hay que realizar una investigación sobre su mecánica y su anatomía funcional y esto es algo que la creencia mística en las proporciones no contempla. Parece fuera de duda que tales intentos se debieron más a la especulación que a la verificación empírica²⁵, aunque se basen en casos de transformaciones visibles y materiales.

Cuando los libros de urbanidad mencionan la vestimenta, ya no hablan de la limpieza o la modestia que debe caracterizarla, sino de sus formas. El vestido tiene que ser ajustado, «caer bien sobre el cuerpo»²⁶. Este esfuerzo para que el armazón de la tela coincida con el de los miembros recuerda a su vez «el decoro y la proporción»²⁷. Esto no significa que los trajes de los siglos XIV o XV se consideren poco elegantes; lo que ocurre es que hasta entonces no se había hablado del vestido. En los poemas cortesanos no se hacía ninguna referencia al vestido en su aspecto formal. En los tratados de urbanidad sí se menciona, lo que confirma que se presta mayor atención a la postura del cuerpo ya que una indumentaria adecuada puede paliar sus posibles defectos. En el siglo XVI aparecen por primera vez los corsés rígidos con armadura de ballenas, usados sobre todo por las mujeres. Se puede datar esta aparición. Rabelais, al describir a las damas de Teleme, se inspira en los vestidos que se llevaban en la corte de Francisco I y todavía no menciona ese busto rígido: «Sobre la camisa, vestían una hermosa basquiña de camelote de seda, y encima de ésta llevaban el verdugado de tafetán blanco, rojo, bronceado, gris, etc. Encima la cota de tafetán de plata recamado con oro fino...»²⁸. La cota no deja de ser un corsé ajustado, pero el tejido con que está hecha proporciona una sujeción relativa. Mas a mediados del siglo XVI esta prenda se hace con materiales cada vez más resistentes para moldear el pecho y la espalda con una forma determinada.

Henry Estienne nos habla de la nueva costumbre: «Lo que las damas llaman emballe-nado es una lámina de ballena (o de otra cosa a falta de ésta) que colocan bajo sus pechos, justo en el centro, para mantenerlos erguidos»²⁹. En el museo de Rennes se puede ver una obra significativa al respecto: *Un baile en la corte de Enrique III* (Escuela Francesa del siglo XVI, Musée des Beaux-Arts, Rennes); el corsé de ballenas de fin de siglo hace que el torso de las bailarinas tenga una forma cónica muy característica. El intento de imponer determinadas líneas y dimensiones al busto obliga a encerrarlo en un molde rígido. Se pasa de ajustar el vestido al cuerpo a lo contrario: la imposición de una forma convencional. El vestido ya no sigue fielmente la silueta de lo que recubre, sino que le impone la suya propia. Rígidas envolturas aprietan los torsos, que tienen que ser estilizados y derechos. «¿Qué suplicios no estarán dispuestas a padecer ellas, estiradas y ceñidas por gruesas varillas en los costados que se hincan hasta la carne viva, con tal de conseguir un cuerpo a la española? A veces se oprimen hasta quedarse sin respiración»³⁰.

La cultura indumentaria ha evolucionado hasta hacer prevalecer la rigidez y las formas geométricas. Varios indicios revelan que existe una nueva sensibilidad frente al cuerpo erguido. La nobleza cortesana, cuyo modelo no es nada despreciable y cuya influencia, por lo menos sobre la aristocracia, no se puede ignorar, da cada vez más importancia a la postura erguida. El porte ha ganado en rigor. Al proceso social se viene a añadir un discurso apasionado sobre los principios de las medidas y las proporciones, aunque éstas sean muy teóricas y, en definitiva, más verbales que verificadas.

Las ambigüedades del ejercicio corporal

La práctica pedagógica recurre al precepto formal del enderezamiento corporal y de la vigilancia del porte, aduciendo para ello varias razones. Constituye una amenaza, y espera la respuesta adecuada. Sin embargo, este acusado interés por la corrección de las actitudes no va acompañado de un aprendizaje sistemático y desarrollado. En vez de mostrar cuál es la posición, con todos sus elementos, ésta se suele esbozar, o simplemente recordar. Por otro lado, cuando la práctica pedagógica recurre a un conjunto de ejercicios, la influencia directa de los mismos sobre la postura más bien se sobreentiende, se supone que confieren «gracia» (*bonne grâce*). No basta con decir que el cuerpo se debe mantener erguido, hay que añadir que debe hacerlo con «gracia». Esta noción,

que aparece en el siglo XVI, resume de una forma algo nebulosa todo aquello que tiene traza noble y tiende hacia un equilibrio mesurado. «No es otra cosa que esa luz que irradia de la hermosa reunión de las cosas que están bien formadas, bien distribuidas unas con otras y todas juntas. Y sin esa proporción, el bien no sería bello ni la belleza agradable»³¹. La gracia, término mediante el cual una aristocracia trata de reconocerse hasta en sus actitudes corporales, es sobre todo haber alcanzado esa «perfección» sin que lo parezca, sin rastro de artificio o trabajo. Es lo opuesto de la afectación. Parece algo natural:

Después de haber pensado muchas veces de dónde puede venir esta gracia, si dejamos a un lado a aquellos que la poseen por favor del cielo, he encontrado una regla muy general que a mi parecer, más que ninguna otra, se debe aplicar en todas las cosas humanas que se dicen o hacen, y consiste en huir, en la medida de lo posible, como huimos de un escollo traicionero y peligroso, de la afectación³².

La excelencia no debe revelar el trabajo que ha costado alcanzarla. Tendría que ser algo natural, la persona noble la lleva consigo como una manifestación de su sangre.

Sin duda, en estos textos que relatan el prestigio de una casta se admite a regañadientes que la elegancia aristocrática se puede aprender. El porte, la prestancia, debería heredarse al igual que la nobleza. No harían más que confirmar el nombre al que sirven de emblema. Las cosas del cuerpo tienen que reflejar el linaje, dado que poseen un gran valor de demostración. Dicho de otro modo, a través de la actitud tiene que transparentarse la casta. Por ello no es del todo ajena a ciertos ejercicios: «Pese a la convicción casi generalizada de que la gracia no se aprende, yo digo que aquel que desee adquirirla con ejercicios corporales, suponiendo que por naturaleza no sea incapaz o inhábil, debe empezar en buena hora a aprender sus principios con muy buenos maestros»³³. De modo que como último recurso puede haber una enseñanza que recurra a los «ejercicios» de la nobleza: la esgrima, la equitación y la danza.

Pero a pesar de que se acepta el papel del ejercicio, paradójicamente, no se llega a concretar. Mientras que los libros de urbanidad mencionan algunos detalles sobre las posturas correctas, la gracia no pasa de ser una «aureola» que rodea al comportamiento en su conjunto. Su aprendizaje requiere aprender una forma de ser. La pedagogía hace hincapié en esta última, de modo que no se hace una mención excesivamente específica de la actitud, confundida como está en un conjunto más amplio. El lenguaje es siempre

alusivo, hace referencia a hechos del comportamiento diario que se sobreentienden; los términos generales esconden algo que está implícito y que sólo se desvela por la práctica. El cuerpo sólo está sugerido, es un oscuro lugar en el que el gesto dice más que el comentario, desbordando la palabra que podría frenarlo. La precisión parece superflua: con unas pocas palabras triviales se evocan unas escenas familiares en las que el cuerpo es más una vivencia que una descripción: «Ved qué poco agraciado es un caballero cuando trata de mantenerse sobre la silla con afectación y rigidez, como nosotros solemos decir, a la veneciana, comparado con otro que parece despreocupado y que se sostiene a caballo con la misma soltura y aplomo que si anduviera a pie»³⁴. La apostura se define en términos negativos. Las indicaciones se refieren a un todo, a una realidad que se capta a primera vista, no tras hacer un análisis. Se trata del porte en general. La rectitud, que había sido descrita en detalle en los textos que tratan de la compostura, pierden su precisión en los que se encargan de enumerar los ejercicios.

Tampoco se dice lo que debe hacer un buen maestro. De una forma muy empírica se afirma que el ejercicio hace más «diestro, ágil, sano y preparado»³⁵ y que influye en la actitud corporal, que es la única que aquí se toma en consideración. Del ámbito del cuerpo no se desprenden los conceptos que puedan explicar con detalle las prácticas pedagógicas que le conciernen. La mirada que «ve» la diferencia causada por el adiestramiento no va más allá de una percepción inmediata. Y, sobre todo, no se considera imprescindible precisar el mecanicismo de los distintos ejercicios. La evocación de esos ejercicios sobre la postura es siempre indirecta, intuitiva. A veces es lícito preguntarse si no será más bien que el ejercicio presupone un cuerpo bien proporcionado, en vez de favorecerlo: «Las danzas sirven para saber si los enamorados son sanos y bien proporcionados en sus miembros, y al terminarlas les está permitido besar a su amada»³⁶. Cuando los manuales de urbanidad hablan de la influencia del ejercicio sobre el porte, no tienen la misma precisión que cuando describen ese porte.

En realidad, el cuerpo y su rectitud están «atrapados» en una red de consideraciones morales. El porte se relaciona con los polos del comportamiento, de modo que guardar la compostura y ser corteses responde al mismo entramado psicológico. Esto hace que el ejercicio corporal y los detalles sobre su ejecución pasen a un segundo plano. No aparecen por ningún lado descripciones mecánicas que podrían explicar el porte como resultado de un montaje rigurosamente definido de huesos y músculos, en el que la estática y la dinámica se combinarían para dar el resultado final. Se ignora por completo la acción muscular voluntaria y su papel equilibrador.

A este respecto, es significativa la interpretación que se hace del cuerpo en el contexto del movimiento. Cuando Teobaldo³⁷, en una obra sobre esgrima que reúne todos los conocimientos que se tenían al respecto en el siglo XVI, compara las proporciones del cuerpo propuestas por Durero con las de Leonardo, no lo hace para mostrar las imperfecciones morfológicas que el manejo de las armas podría corregir. La forma ideal del cuerpo no aparece aquí como un punto de referencia para posibles transformaciones logradas con determinados movimientos. No es, en principio, uno de los objetivos de la pedagogía. Siguiendo una lógica completamente ajena a la mecánica, la polémica en torno a las proporciones tiene como única meta la determinación abstracta y pitagórica de los desplazamientos y trayectos que deben seguir los miembros para lograr una técnica gestual eficaz:

Al igual que los susodichos artistas, arquitectos, maestros en perspectiva y otros han tratado de probar la justeza de sus reglas recurriendo a las proporciones del cuerpo humano, nosotros hemos seguido el mismo camino con el máximo acierto, y con la ayuda de esa misma brújula³⁸ hemos encontrado la verdadera y proporcionada medida de todos los movimientos, de todos los tiempos y distancias que se deben observar en nuestra práctica: tal como luego se demostrará en la declaración de nuestro círculo, en la que las medidas y proporciones del hombre son aplicadas al hombre mismo, y a los movimientos que él hace con sus propios miembros, donde se halla dicha proporción y sin la cual no le es posible realizar la mínima acción³⁹.

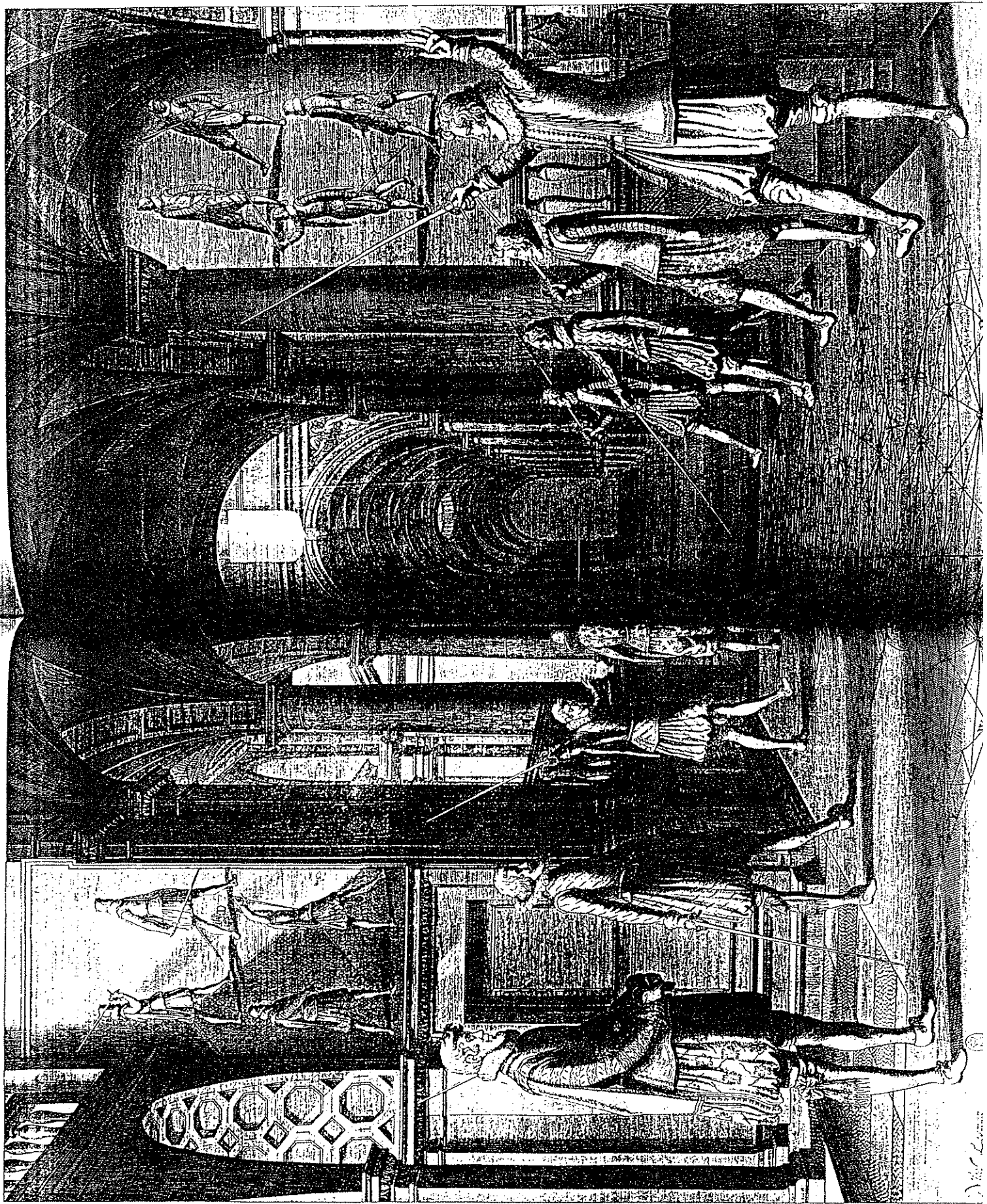
Una especulación acerca del centro del cuerpo y los círculos que puede regir nos lleva a una jerarquización de los movimientos circulares a partir de los cuales se organizan el ataque y la defensa. Pues bien, los puntos de articulación de los miembros no son tenidos en cuenta para el cálculo destinado teóricamente a precisar esos movimientos. Predomina la imagen de una «redondez» que responde a la supuesta forma del universo, de modo que a cada desplazamiento se le impone el trazado de un arco de círculo:

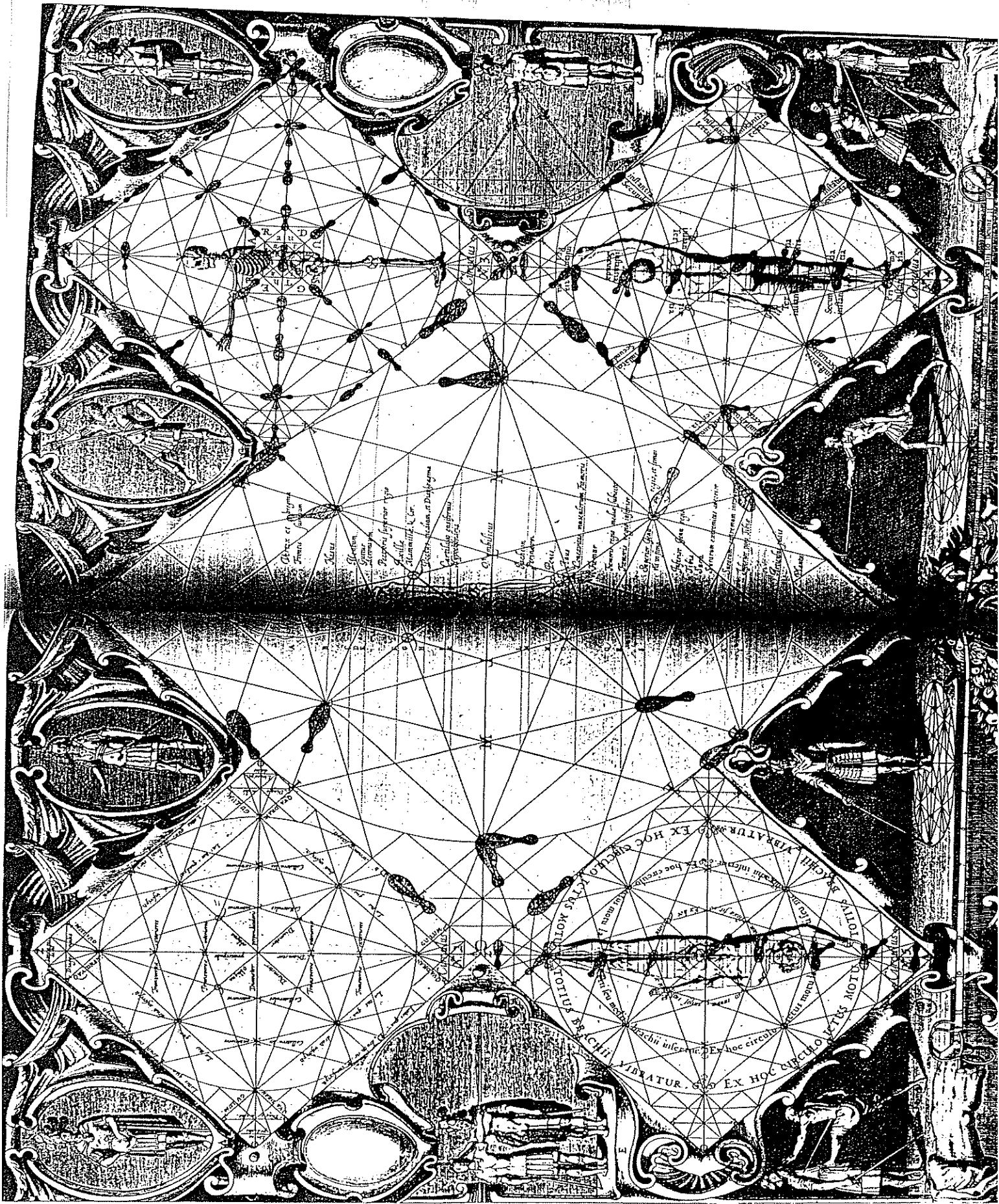
Diremos que es también redondo y circular en la figura de sus movimientos... Lo cual se puede aplicar a las acciones y operaciones naturales de sus partes interiores y de sus alteraciones subalternas, de tal modo recíprocas y sucesivas que no se puede hallar su principio ni su fin salvo en la redondez de una circunferencia, y del mismo modo se puede aplicar a la figura de todos sus movimientos locales que son siempre en círculo, entendiéndose desde el centro de su fuerza hasta la extrema circunferencia de su debilidad⁴⁰.

Vemos, pues, que en realidad no se hace un análisis de los desplazamientos. Éstos se atienen a una analogía que deforma la apreciación tanto de su intensidad como de su dirección⁴¹.

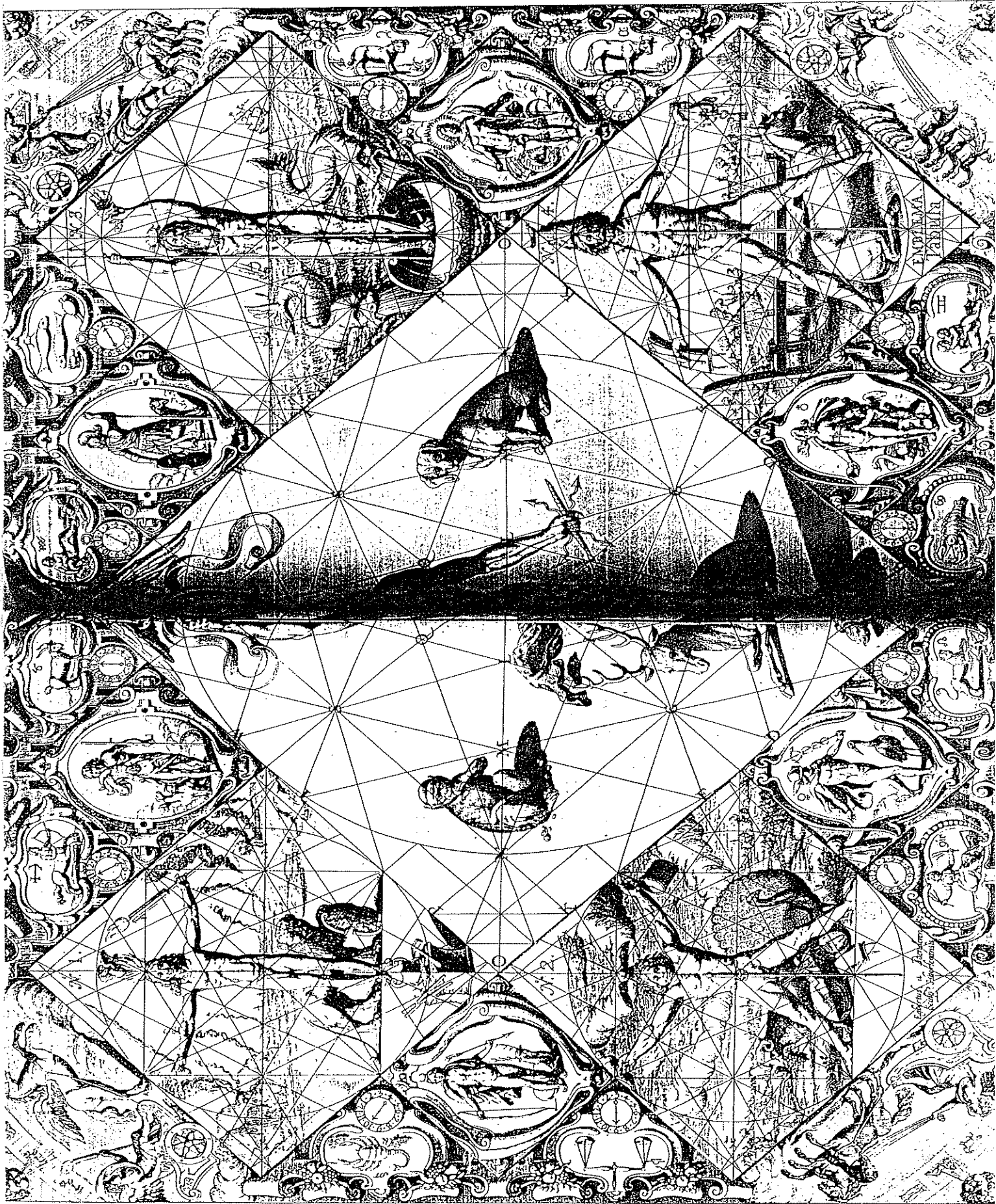
Por último, la influencia del ejercicio sobre determinadas estructuras morfológicas es menor cuando éstas se agrupan con arreglo a unas cifras de distinto carácter: las de la longitud de los huesos con las que pueden estar relacionadas con la actitud, como ocurre con la línea de las caderas o la de los hombros; dicho de otra forma, en unos casos los puntos de referencia pueden variar con el ejercicio muscular, y en otros no. Se da mucha importancia a unos puntos de la superficie corporal que no guardan relación con la estructura ósea ni con las inserciones musculares (el ombligo, los pechos, etc.). Se eligen porque son muy visibles, o con arreglo a una cifra convertida *a priori* en absoluta: «el muy perfecto número 10 se le presenta continuamente ante los ojos, en sus propios dedos»⁴². De esta forma el cuerpo se mide tomando como referencia unas relaciones ajenas a él o que se han obtenido de sus partes mediante una «formulación» bastante peregrina. Es como un cuadro o un envoltorio, y no como una estructura que lucha contra la gravedad. Es visto como superficie, no como una construcción con sus líneas. Esta medición es válida para el pintor, que le da un tratamiento de figura. Tal descripción inspira una pedagogía del dibujo, más que de la postura. Las proporciones que se leen en la cuadrícula en la que está tendido el cuerpo sirven para que el lápiz pueda trazar la figura humana con bastante precisión, pero no nos dicen nada sobre las causas que la enderezan o la encorvan. Es fácil de entender que Teobaldo, con estas proporciones, no sea capaz de precisar cómo se puede mejorar la postura, ni pueda abordar con claridad este tema. También es fácil de entender que una visión pitagórica sólo pueda dar indicaciones formales del movimiento, ajenas a cualquier referencia mecánica y práctica.

Ciertas intuiciones de Da Vinci, más prometedoras e ilustradas, adolecen de las mismas limitaciones. Leonardo hace unas breves observaciones sobre dos posiciones erguidas distintas. Distingue entre quienes tienen la espalda arqueada y quienes la tienen derecha. Pero no hay puntos de referencia para establecer estas diferencias, salvo en las superficies frontales, donde carecen de interés en relación con los problemas de postura: «Cuando los rinones o la espalda están arqueados, los pechos siempre están más bajos que los omóplatos de la espalda... Cuando los rinones están derechos, los pechos se encuentran siempre a la altura de los omóplatos»⁴³. La mirada distingue dos tipos de posiciones, lo cual es importante en una época en que apenas hay diferenciación entre posturas que no se alejan mucho de la normal. Pero esos indicios superficiales ocultan





De Girard Thibault, Académie de l'Espée où se démontrent la théorie et la pratique du maniement des armes, 1628 (Paris, Bibliothèque Nationale).



De Girard Throuail, Académie de l'espée où se démontrent la théorie et la pratique du maintien des armes, 1628 (Paris, Bibliothèque Nationale).

lo que podrían revelar las estructuras. La visión pictórica hace que las descripciones se pierdan en detalles periféricos. Se habla de los pechos, visibles a flor de piel, pero cuya estructura morfológica no es nada evidente.

Incluso cuando para hablar de la espalda se hacen referencias mecánicas, en este mundo en el que empieza a surgir una «ciencia del ingeniero»⁴⁴, son aisladas y por lo general más figurativas que prácticas. En un dibujo que va más allá de la mera transposición metafórica, los músculos del espinazo se unen a las costillas como si fueran tirantes, para mantener la rectitud⁴⁵. Pero la forma de estos tirantes hace que prevalezcan las partes superiores sobre las inferiores, y no muestra de qué forma se escalonan las fuerzas para mantener la postura derecha. Y eso a pesar de que Leonardo toma en consideración algunos aspectos dinámicos:

La razón me inclina a creer que estos músculos están destinados a sostener la espina dorsal para que ésta no se flexione al soportar la pesada cabeza del hombre cuando él la inclina o la levanta.⁴⁶

Este razonamiento podría indicar que se han sentido las bases para un análisis anatómico de los movimientos y sus posturas, así como de ciertas nociones sobre la posición derecha, próximas a las que tenemos hoy. Pero la práctica no se corresponde con estas descripciones todavía vacilantes. No son tenidas en cuenta cuando se habla de enderezar el cuerpo, y pierden terreno frente a otras más arcaicas. Pese a las apariencias, la visión mecánica todavía es fragmentaria y fugaz. Un tanto «sonadora», ocupa un lugar muy secundario en la percepción de un cuerpo que aparece como un conjunto de proporciones más especulativas que objetivamente verificadas o que se convierte, como remedo del macrocosmos, en «rocas, lagos y mareas»⁴⁷. Galeno ya había citado unos movimientos que hacían más robusta la columna vertebral: «Hic motus praequique exercet obliquas spinac partes, quemadmodum praedictus rectas»⁴⁸. El autor se refiere aquí al refuerzo, no al enderezamiento, que no es mencionado, pero de todos modos da unos detalles orgánicamente localizados. Mas, por muy importantes que pueden parecer estas precisiones a la hora de realizar un trabajo corrector, la verdad es que cayeron en saco roto. Y en el siglo XVI la representación del cuerpo como un amasijo de «carnes» y huesos que por el ejercicio sólo se pueden consolidar y endurecer, sigue ocultando la de un cuerpo como juego de palancas accionadas por los músculos. No se toma en consideración lo que hoy nos parece evidente, el efecto de una repetición segmentaria

analítica y organizada. No existe una investigación del «trabajo» muscular, cuando se mira a un cuerpo en movimiento no se advierte la acción eficaz del músculo.

Además, el papel que se atribuye al ejercicio es más genérico que concreto, más difuso que especializado. Consiste en un proceso global de purificación de los humores y de refuerzo por desecación, dentro del cual el dinamismo preciso y orientado del músculo no ocupa un lugar central. Se echa en falta una acción localizada que se limite a un aspecto detallado de la actitud. No hay ejercicios especiales de adiestramiento. El ejercicio no es un modo de perfeccionar el músculo, sino un código de higiene: «La naturaleza de su cuerpo... gracias a la fuerza y al movimiento que le calentaba y le hacía sudar y digerir mejor las carnes, purgándole sin que se percatara las cosas superfluas de su cuerpo perezoso, poco a poco fue quedando dispuesta, sana y gallarda hacia el final del verano»⁴⁹.

Hay un caso en que no se mencionan los músculos, y este silencio se puede relacionar directamente con los problemas del enderezamiento. Las muchachas de la ciudad llevan vendajes para dar perfección a su talle, mientras que las aldeanas, más libres, crecen a su ser. Y las primeras corren el riesgo de adquirir deformidades por llevar las vendas demasiado apretadas, mientras que entre las segundas «no hay una sola corcovada»⁵⁰. Mas Paré no aborda la cuestión del vigor que proporciona a estas últimas la libertad de movimientos, tal como se hará más tarde, en el siglo XVIII⁵¹. No es el ejercicio de las fuerzas corporales lo que se pone en evidencia, sino la mala colocación de las vendas, que puede deformar el cuerpo de las niñas de la ciudad. Las aldeanas no corren ese riesgo de deformaciones por llevar un vendaje demasiado apretado: la ventaja es por omisión. El argumento, de apariencia «russoniana», se basa en principios bien distintos. El vendaje deforma sólo porque puede convertirse en un molde inadecuado, y no porque debilita, impidiendo los movimientos. No se resalta, pues, la posible función correctora de estos últimos. Una vez más no queda claro el papel del ejercicio.

Se puede entender que lo esencial de la pedagogía siga siendo el enunciado repetitivo de las normas moralizantes de la rectitud, limitado a las dóciles imitaciones y a las respuestas no verbales. El ejercicio, demasiado impreciso o ignorado, no pasa de ser un discreto recurso. En el ejemplo anterior el ejercicio se da en un amplio contexto que no se puede considerar ajeno a la pedagogía, aquel en el que el adulto, sin mediar palabra, manipula el cuerpo de la niña para dar forma a sus contornos y afianzar su porte, aquel en el que las «muchachas de ciudad» sufren las exigencias de los vestidos ceñidos.

La arcilla maleable de la edad temprana

La mano del adulto sigue siendo el mejor artífice del enderezamiento. La clave de una buena presentación y un porte adecuado parece relacionada con el afianzamiento precoz de las posiciones. Hay que remontarse a los primeros momentos de la infancia para pensar y moldear las formas, imponiendo la corrección lo antes posible con arreglo a un modelo prefijado. La apostura no es ajena a los cuidados que requiere la más tierna edad. La pedagogía puede ver cumplido el sueño de aplicar directamente una fuerza sobre el cuerpo flexible del niño de pecho. ¿Acaso no son «materiales» las cosas del cuerpo, y cualquier acción ejercida sobre éste no puede tener el mismo efecto que sobre los objetos?

La primera infancia se considera la época ideal para corregir la postura. Durante ese período parecen fijarse las formas del cuerpo. La debilidad de esta edad sugiere la imagen de un cuerpo maleable que se puede someter a cualquier corrección, a cualquier ajuste. El gesto pedagógico indaga sobre el modo de ejercer manipulaciones reductoras y transformadoras sobre una masa pasiva que se imagina tan moldeable como la arcilla. El cuerpo de barro del niño de pecho sugiere la idea de un enderezamiento perfecto y, al mismo tiempo, parece justificar una intervención preventiva. Más que cualquier otro, corre el riesgo de posibles deformaciones. Rebose de humores. Según Hipócrates, es en exceso caliente y acuoso⁵². Los huesos, entonces, corren el riesgo de salirse de su sitio. Un constante peligro se cierne sobre las articulaciones, saturadas de humedad. El siglo XVI, en este caso, vuelve fielmente a las fuentes hipocráticas. En cierto sentido, incluso, las vuelve a descubrir y racionaliza su aplicación⁵³. Una manipulación experta y repetida garantiza las dos metas que se ha marcado hasta ahora el enderezamiento: evitar cualquier deformación o desplazamiento vertebral y proporcionar la elegancia de un porte distinguido. La precocidad de esta doble precaución, en la materialidad de sus gestos elementales y precisos, refuerza las categorías de la estética y, de forma más indirecta y a más largo plazo, las del decoro y sobre todo las de la higiene de los cuerpos vigorosos.

Las formas son amasadas como el barro. En los tratados sobre las enfermedades infantiles se mencionan los primeros preceptos de la rectitud. Las indicaciones que aparecen en los textos tienen una intención terapéutica, pero también dejan traslucir un enfoque preventivo y un enfoque pedagógico. Se traza un sistema de vida con las costumbres diarias que se deben inculcar a los niños. Se elabora el catálogo de los

cuidados necesarios que van a permitir no sólo conservar, sino mejorar la conformación de los miembros y la rectitud corporal.

El hecho de que los tratados sobre las enfermedades infantiles aparezcan ya de forma autónoma, sin que sus enunciados estén desperdigados en otros escritos, es claro indicio de que la infancia ocupa un lugar distinto, siendo cruciales a este respecto el final del siglo XV y el siglo XVI⁵⁴. En Hipócrates la referencia al cuidado de los niños se encuentra dispersa en los aforismos y el conjunto del cuerpo. Sorano de Éfeso⁵⁵, cuyas observaciones sobre el tema parecen ser las más completas de la antigüedad, sólo lo aborda indirectamente cuando habla de la asistencia a la mujer. Hasta el siglo XVI el niño está considerado como una dependencia física indisoluble de ella. La medicina no lo distingue realmente del adulto. En este sentido, los tratados dedicados de forma específica al cuidado del niño suponen una ruptura. El hecho de recopilar textos que hablan de estos problemas revela ya la intención de resaltar su particularidad. De todos modos, se limitan a consignar unos procedimientos y precauciones recogidos de los escritos antiguos. El interés se centra en el niño lactante.

Ante todo, se destaca el hecho de que las malas posturas pueden alterar sus formas imprecisas. Los cuerpos apretados con torpeza, al crecer, mantienen esas deformaciones, sus blandos huesos quedan marcados por los contactos demasiado estrechos. Se considera que la brusquedad excesiva genera malformaciones. Si al niño se le hace andar demasiado pronto, sus piernas se pueden arquear. Lo mismo se puede decir de la manera de llevarlo: «Ese defecto puede producirse cuando la nodriza tiene la costumbre de llevar al niño siempre del mismo lado, con un solo brazo, apretando contra su cuerpo las rodillas del pequeño de modo que terminan por arquearse»⁵⁶. Las formas del niño de pecho están en constante peligro, ya que cualquier abuso puede dejar una señal indeleble en ellas.

Por otro lado, la profusión de imágenes analógicas que sugiere un cuerpo impregnado de líquidos lleva a idear una serie de procedimientos para conservar o lograr las formas más adecuadas, que se basan en el moldeado. En realidad, unas «brusquedades» reemplazan a otras. El niño recién nacido es inspeccionado cuidadosamente por la nodriza para que ninguna deformidad pase inadvertida. Si hay alguna deficiencia, se tiene que «corregir» sin tardanza. El enderezamiento y la reducción articular de estos métodos se ven facilitados por la flexibilidad de los elementos anatómicos del recién nacido. A medida que los huesos van perdiendo la humedad que al principio los empapa, la intervención se hace más difícil. Por eso, lo ideal para el enderezamiento es el período

del nacimiento. El poder corrector sobre esta arcilla dúctil, que se somete pasivamente al moldeado, parece ilimitado:

No hay período en que los huesos sean más obedientes, ya se quiera apretarlos, doblarlos o estirarlos a voluntad, que el que sigue al nacimiento, pues entonces son blandos y tiernos mientras que con el paso del tiempo se endurecen y se ponen rígidos, ya sea debido a causas internas como el calor natural que elimina la humedad, ya sea por causas externas, como el aire y el viento que secan mucho y las otras cosas que proceden del exterior⁵⁷.

La analogía con la masa de arcilla que se va secando poco a poco se aplica al pie de la letra, y eso parece facilitar las cosas. El niño es «labrado» por el médico o la nodriza. Un autor italiano del siglo XVI llega a titular estas manipulaciones: «de haciendo infantes»⁵⁸. En el tratado de Sorano encontramos una enumeración muy completa en la que es difícil separar el modelado de lo que sería una acción preventiva. La mano del médico que coloca «fácilmente» las vértebras, «modela» la columna del recién nacido: «Con ambas manos se darán fricciones en la espalda mientras se mantiene el tronco estirado, para darle la forma adecuada»⁵⁹. Pero esta acción correctora se aplica indistintamente a todos los recién nacidos, pues además de ser una garantía contra la desviación sirve para dar forma:

Apretando con el índice y el corazón por encima de las nalgas se consigue una graciosa depresión, y las manos, al oprimir las partes superiores de las vértebras cervicales, las empujan hacia adelante para que la columna no se encorve, y lo mismo se hará en la región dorsal, frente al diagrama, donde a menudo se produce una gibosidad, para que también allí todas las vértebras sean iguales⁶⁰.

Las manos del médico aplican directamente las normas de la apariencia corporal. El modelado es como un próambulo del reconocimiento social. El niño entra en un medio que le impone un patrón determinado. Para conseguir esto hace falta decisión y unos gestos codificados. Cuanto más necesaria es la rectificación, más carácter tiene de confección. También en este caso el cuerpo acepta de forma pasiva la «marca» de la recitad. A estas prácticas se suman otras que también están basadas en la supuesta calidad de la materia corporal.

El baño también guarda relación con la idea de una forma moldeable. Una vez más

nos encontramos con la analogía de la arcilla, subyacente aunque no se llegue a formular: cuanto más tarde el barro en secarse más fácil será transformarlo. Los huesos son más fáciles de enderezar si el baño los ablanda y conservan así su textura impregnada de líquidos. Además, el agua disuelve cualquier concreción superficial que pudiera entorpecer los movimientos, favoreciendo las luxaciones. Indirectamente, también ella tiene un poder corrector:

Pues en verdad nada hay que limpie mejor y con más suavidad las inmundicias del cuerpo, ni con tanta facilidad elimine la laxitud y disuelva la sangre coagulada y mortecina evitando que forme apostemas⁶¹ y sanándola, ni que ayude tanto a enderezar la postura de la cabeza y los otros miembros conservando al mismo tiempo la flexibilidad de los huesos⁶².

Las fajas con que se ciñe al bebé reemplazan a la mano en la imposición de la postura erguida. Sirven para mantener la acción correctora con paciente continuidad. De este modo se pueden fijar las posiciones adquiridas: «Antes de que los miembros del niño se enderecen adecuadamente y su piel se fortalezca, hay que fajarlo»⁶³. Pero el envuelto posee una fuerza correctora en sí mismo. La materia tierna que lleva dentro facilita su labor. Esta masa pastosa que es el cuerpo del recién nacido hace pensar que con unas bandas bien ceñidas se pueden corregir no sólo las simples luxaciones, sino también las malformaciones óseas. La comparación con la arcilla no podía dejar de sugerir la idea de un molde corrector. El fajado, a su vez, sirve para dar forma: «En cuanto a los brazos y las piernas, si están mal formados, arqueados o torcidos, se pueden enderezar con pequeñas bandas y compresas para que se coloquen bien; y lo mismo sucede con el pecho o el espinazo cuando sobresalen»⁶⁴.

El fajado, además, elimina las influencias que pudieran malograr la forma deseada. La teoría humoral, con esa visión de los tiernos huesos del niño constantemente amenazados por las deformidades, refuerza esta creencia. Los miembros y el tronco de todos los recién nacidos se tienen que envolver con bandas. La presión constante refuerza la frágil materia del cuerpo infantil. Las carnes, al estar ceñidas de forma constante, se endurecen. Los miembros adquieren la consistencia duradera de las ligaduras y conservan una buena posición. El cuerpo se endurece, como ciertos objetos al ser apretados: «El fajado diario de los miembros fortalece los nervios, de modo que no puede producirse anquilosis alguna»⁶⁵. De todas formas, estas medidas preventivas van acompañadas de ciertas precauciones. Si las bandas están mal colocadas, pueden ser contraproducen-

tes. El papel que desempeñan hace que se recomiende una buena colocación. Un mal molde no puede dar buenas réplicas. Por la misma razón, un fajado defectuoso puede dar lugar a malformaciones y torbas. Sorano, al igual que Galeno, insiste en este punto, que podría explicar muchas deformidades que pronto se convierten en definitivas. «*Hinc quum sepe inæqualis sit tensio, aut primum in anteriora priminet pectus, aut hinc appositæ porterioræ spinæ partes gibbæ redduntur*»⁶⁶. Si las bandas están demasiado apretadas pueden impedir que el alimento llegue a todo el cuerpo y reproducir la posible forma defectuosa del fajado.

Las precauciones se refieren tanto al material empleado como a su colocación sobre la parte deformada o a «proteger». En el tratado de Sorano se resumen los textos antiguos (y sus plagios del siglo XVI) con indicaciones muy precisas:

Cada parte del cuerpo tiene su propia forma, a la cual debe adaptarse el fajado correspondiente... Se usarán bandas limpias de lana, suaves y no muy usadas, unas de tres dedos de ancho y otras de cuatro dedos; tienen que ser de lana por su flexibilidad y porque las bandas de lienzo aprietan demasiado cuando están mojadas por el sudor.⁶⁷

Para que el cuerpo se moldee correctamente hay que envolverlo y ceñirlo con cuidado.

La comparación con las materias blandas sugiere toda clase de analogías. Hay autores que comparan el fajado con los tutores de un plantón de árbol. Esta ramita verde, que se dobla en cuanto sopla un poco de viento, puede convertirse en una columna: «Es sabido que una vara húmeda y verde se puede doblar sin esfuerzo»⁶⁸. La analogía del tallo, cada vez más frecuente en los ejemplos que giran en torno a este tema⁶⁹, viene como anillo al dedo. ¿Acaso no se coloca un tutor para que el árbol joven torcido recupere su posición normal? El libro de Rodion sobre «el parto de las mujeres», cuya traducción francesa data de mediados del siglo XVI, recurre a esta imagen tan profusamente utilizada:

Al igual que el arbolillo cuando se mantiene derecho o doblado y al crecer conserva esa misma forma, así sucede con los niños que se envuelven en las fajas y mantillas con una buena posición: al crecer, tienen los miembros y el cuerpo derechos. Por el contrario, si se fajan torcidos o doblados, al crecer siguen teniendo esa forma⁷⁰.

Las distintas analogías inspiran la misma práctica: el molde, al igual que el tutor, se concreta en las bandas que ciñen los miembros y el cuerpo del recién nacido. Según la

teoría humoral, las vértebras serán tanto más sensibles a las influencias externas cuanto más estén impregnadas de humedad. En tal caso, sólo una fuerza exterior puede combatir esa especie de debilidad orgánica difusa. El cuerpo del niño aparece como una materia todavía «imprecisa» a la espera de que se le dé una forma definitiva.

El niño de pecho se ve sometido por completo a una fuerza extraña. Cobra una importancia a la vez muy real y muy virtual. Por un lado se escriben tratados especiales que hablan de él, pero por otro su ser se eclipsa bajo la anónima presión de las fajas. Los cuidados de que es objeto responden a una manipulación unívoca. El acto «pedagógico» se concreta en el ejercicio de un poder que impone una acción física transformadora. El niño no es más que un conjunto pasivo de órganos sometidos a la imaginación del adulto.

La deseada rectitud se imprime desde los primeros meses de vida, y los miembros pueden luego reforzarse siguiendo unas pautas impuestas. El enderezamiento del cuerpo es el resultado de una «diestra» manipulación. Cierta «pedagogía» encuentra la abrupción sencillez de su arqueología en estas presiones continuas o repetidas. Las normas son confiadas a las bandas calculadas del envuelto sin mediar palabra, ante un cuerpo hecho de materia maleable.

Los vestidos que llevará el niño cuando crezca ya no tendrán ese significado tan evidente y exclusivo. Antes de ponerse el traje del adulto, el niño, a partir del siglo XVI, lleva un vestido largo que recuerda la sotana eclesiástica. «A los niños se les viste con una camisa, unas pantuflas bien abrigadas, un grueso refajo y el vestido de encima que estorba los hombros y las caderas, con gran cantidad de tela y pliegues, y se les convence de que esos perruchos les dan un aire la mar de elegante»⁷¹. Erasmo nos habla de la faja *piqué*⁷² que estrecha el talle, cuyo uso se generaliza en el siglo siguiente. No obstante, el cuerpo de las muchachas, en particular, se ve sometido a presiones que siguen teniendo una intención correctora. Se trata de afinar la estética femenina mediante un sistema de vendas que no está descrito con precisión en los textos. Sin duda, eran costumbres caseras y muy empíricas a las que los médicos no prestaban atención, a diferencia de lo que ocurría con las fajas de los bebés:

Con las muchachas es peor todavía... a veces les hacen llevar gorros de hombre y complicados cuellos que les estorban los hombros; sobre la camisa, un vestido lleno de pliegues y encima de éste otro vestido que les llega hasta el suelo, y tan amplio que se podría hacer un tercer vestido con lo que sobra. Bien es cierto que la tela está plisada y con vuelo en las caderas, y que el bajo,

que arrastraría por el suelo, se alza y se sujeta a la cintura por detrás, pero no por ello deja de estar sobrecargado el cuerpo de la niña... Ya sé que se hace con la intención de resaltar su fino talle, sin escatimar esfuerzos para lograrlo, como si fuera algo importantísimo»⁷³.

Sin duda Paré se refiere a lo mismo cuando habla de esas muchachas que se han vuelto «jorobadas y contrahechas por haberles ceñido demasiado el cuerpo»⁷⁴.

Las fajas y corsés del adulto, que pronto heredará el niño, no tienen el mismo significado corrector que el envuelto infantil. Están destinados sobre todo a las mujeres. Se trata de «recursos del atuendo» más que de un paciente modelado de las formas. Intervienen en la línea momentánea de un vestido, no en el moldeado duradero de la anatomía. Dibujan una fina silueta y no están pensados para conjurar una malformación. Si ésta existe, sólo la disimulan. Los consejos de Marie de Romieu en las *Instructions pour les jeunes dames*, versión dialogada de los tratados de urbanidad, reflejan esa intención de proporcionar una rectitud ficticia por encima de todo:

Hay que decir, por lo tanto, que es preciso poner remedio a todos los defectos e imperfecciones naturales en la medida de lo posible, unas veces con algodón para realzar lo que es demasiado liso o para hacer que dos partes sean igual de gruesas, otras veces con festones para otros fines, o con una pantufla más alta que otra, o con un *corps* especial, y así con toda clase de recursos, según las necesidades»⁷⁵.

Todo esto denota un conocimiento empírico de las proporciones corporales, y así, por ejemplo, se eleva la suela de uno de los zapatos, pero sin precisar sus criterios de eficacia; lo que denota, ante todo, es un intento de jugar con las apariencias superponiendo volúmenes y formas. En este caso el «corps» (*corse*) es un envoltorio que más que enderezar, disimula. Se dedican muchos comentarios a una rectitud ilusoria. El recurso a los artificios es bien significativo. Pero también revela hasta qué punto pueden ser ingenuos tales artificios. Ese sistema de rellenar por algunos sitios para disimular las imperfecciones nos parece hoy día bastante torpe e impreciso. La firme exigencia de rectitud, defendida con esos métodos tan aproximados, nos puede parecer bastante relativa.

Así pues, el corsé corrector aparece a mediados del siglo XVI. Seguramente es Paré el primero que hace en Francia una descripción del mismo, acompañada de dibujos. Se trata de una funda metálica destinada, por ejemplo, a las «muchachas jorobadas y

contrahechas»⁷⁶: el corselete. Para que la continua rigidez a la que obliga el corselete se pueda soportar con paciencia, está acondicionado y adaptado al defecto o a su posible corrección:

Para reparar y esconder ese vicio tendrán que llevar corseletes de hierro, que estarán agujereados para que no pesen tanto y guarnecidos con borra para que no hagan herida, y se deberán cambiar a menudo si el enfermo no ha alcanzado aún sus tres dimensiones; y a aquellos que están creciendo habrá que cambiárselos cada tres meses»⁷⁷.

Por primera vez, la rigidez del acero trata de imprimir su forma sobre una desviación del cuerpo. Ambroise Paré, con el mismo enfoque mecánico, propone también el uso de unos botines metálicos capaces de enderezar una pierna torcida.

El hecho de que se recurra al hierro para corregir unas vértebras ya afianzadas denota una mayor confianza en la técnica, además de un uso más generalizado del metal. De esta forma se imponen las leyes de la geometría a una naturaleza que ha osado salirse de ellas. El hierro tiene ahora poder de transformación. A pesar de su relativa insignificancia en el ámbito técnico, estos métodos correctores son un indicio, entre otros, de las nuevas tendencias.

En el siglo XVI aparecen dos tipos de corsés: el de ballenas, que se aplica a una estética sobre todo femenina, y el metálico, que tiene una finalidad terapéutica. Ambos revelan que hay una nueva sensibilidad frente a la rectitud del cuerpo, pero el primero es una confección de sastrre, producto de una moda del vestir, mientras que el segundo es un instrumento quirúrgico reservado a la patología. Y un sistema de vendas o de vestidos ceñidos prolonga, por lo menos en las muchachas, la corrección inicial del fajado infantil. El primer «lenguaje» pedagógico de la rectitud está hecho a base de manipulaciones, cuya eficacia debería ser proporcional a la presión ejercida.

Por lo tanto, la imagen de una primera infancia totalmente sometida a una mano que la moldea y la «confecciona» es muy reveladora. La forma del niño sólo puede surgir de la acción soberana del adulto. Sólo gracias a ella puede existir; es el símbolo de una pedagogía que, antes que eclosión de una autonomía, es imposición de un estado. Habría que añadir que esta misma pedagogía encuentra en la «fisiología» una cierta justificación y complicidad. La debilidad material del cuerpo infantil parece confirmar la necesidad de intervenir sobre él para modelarlo. Se considera que este cuerpo, en su conjunto, es una sustancia deficiente.

Un código de elegancia

El siglo XVII contempla tanto la sistematización de tendencias surgidas el siglo anterior como los discretos comienzos de otras nuevas. La rectitud corporal amplía su presencia en algunos sectores de la literatura pedagógica. Los libros de urbanidad recopilan pacientemente todos los planteamientos sobre la actitud. No parecen mejorar mucho en precisión en la determinación de la posición derecha. Incluso el texto de J. B. La Salle, de 1736, se parece mucho en este sentido al de Erasmo⁷⁸. En un nuevo tipo de tratados pedagógicos dirigidos a los padres, que incluyen temas dedicados a la urbanidad⁷⁹, la rectitud está descrita en los mismos términos, preceptos insistentes que resultan un tanto estereotipados. Esta nueva literatura dirigida a la familia no se olvida de los buenos modales y sus implicaciones posturales. En la mesa «hay que estar derechos, sin mover los brazos ni las piernas y sin molestar, si es posible, a los que se sientan al lado»⁸⁰. Las observaciones acerca de la rectitud aparecen en una vasta literatura pedagógica. Mme. de Maintenon no duda en mencionarla con fines moralizantes. No es de extrañar que la instrucción de las jóvenes damas de Saint-Cyr incluya el aprendizaje de las buenas maneras: «Manteneos derechas, con la cabeza bien alta, no bajéis la barbilla; la modestia está en los ojos, que hay que saber gobernar con modestia, y no en la barbilla»⁸¹.

Se insiste en aspectos nuevos. La urbanidad pasa cada vez más por el autocontrol y «la modestia... efecto de la humildad»⁸². Los buenos modales se basan en los movimientos mesurados, en la rectitud y en el control físico. Toda observación sobre el cuerpo tiene su connotación moral. Se pretende disimular el afecto mediante una actitud uniforme, «honesta». Es preciso que «no se trasluzca nada al exterior»⁸³. La urbanidad es también la regla de «saber contenerse», que, por supuesto, tiene su correspondencia postural: «La postura es un buen acompañamiento de las otras buenas cualidades»⁸⁴. En el mundo clásico la compostura tiene que reflejar un dominio de las pasiones, a las que se opone una actitud corporal impassible.

Por otro lado, ahora se menciona la postura más frecuentemente. Aparece en tratados que hasta entonces la ignoraban o, como mucho, la dejaban sobrentendida. Los libros de esgrima y de equitación del siglo XVI trataban de describir, no sin dificultad, los desplazamientos y movimientos pretendidamente técnicos de un cuerpo. La aureola que le añadía la «gracia» era imposible de definir. Se daba la misma importancia a la soltura

que a la agilidad o la fuerza, pero las actitudes no debían ser, necesariamente, comedidas. En el siglo XVII «El remate de todo esto es siempre cierta gracia natural, que en todos esos ejercicios y hasta en los mínimos detalles tiene que relucir como un pequeño rayo de divinidad que se desprende de todos aquellos que han nacido para deleite del mundo»⁸⁵; pero al margen de esta aparente indeterminación nos encontramos con unas precisiones que no tienen parangón en los escritos técnicos similares del siglo anterior. Parece como si el discurso sobre esas prácticas descubriese de pronto que la corrección de la postura y una definición más precisa de la elegancia son cosas que le conciernen. De una forma trivial, con términos familiares, la descripción se detiene en la posición del torso de los hombros. Va tomando forma una silueta que hasta entonces estaba muy desdibujada en los textos especializados. Sin duda se debe a que ahora, mucho más que antes, las posiciones aparecen como partes de un espectáculo. Para que dicho espectáculo sea apreciado, debe atenerse a ciertas normas. La puesta en escena no puede descuidar las actitudes y posiciones en campos tan significativos como la esgrima y la equitación. La «falta» de apostura se somete al juicio del espectador, y su protagonista cuando está «en buena compañía provoca más mofas que elogios»⁸⁶. ¿Acaso no conviene siempre «que nos miren con aprobación»?⁸⁷. Una moral de urbanidad y de convenciones empieza a dictar sus normas. Se trata de hacer «un buen papel». El público es el juez. La urbanidad del actor se manifiesta, entre otras cosas, por su rectitud corporal. Los tratados de esgrima hablan de la actitud como de un elemento del decoro: «Para que el cuerpo esté bien colocado hay que mantenerlo erguido y sin estorbo con gesto decidido, volver la cara hacia el adversario y después avanzar con el pie derecho y un paso natural»⁸⁸. El porte del jinete también merece una descripción. Vemos, pues, que el cuerpo es sometido a una «inspección» que no encontramos en los textos anteriores del género. Éstos señalan el lento cambio de su *habitus* a través del lenguaje. La destreza no es ajena a la difusión de un verbo que profundiza y describe. Se empieza a nombrar lo que hasta ahora no se mencionaba. La palabra invade un espacio rico en matices y detalles, dibuja una silueta y la impone. Estos cambios en la pedagogía de las clases dominantes se concretan en dos aspectos: un mayor interés por la apariencia física, y su especificación: «Que sus hombros estén a la misma altura y que su estómago esté muy adelantado formando un hoyo pequeño en la espalda a lo largo de la cintura. Que sus dos codos estén igualados, sueltos y un poco separados del cuerpo»⁸⁹. Algunos comentarios descriptivos dan a entender a qué debe oponerse una postura controlada: «Y

para no parecer jorobado ni encorvado, tiene que adelantar un poco el estómago y mantener los riñones derechos y firmes, los muslos apretados y sin movimiento...»⁹⁰. La descripción de la postura en el arte de la esgrima, así como en el jinete, es ante todo un «aparentar». El formalismo se impone en el espectáculo. Pluvinel, cuyo *manège royal* se convierte en una obra autorizada, llega a describir la forma y el tamaño del sombrero del caballero. La esgrima instaura un código de reverencias obligatorias y se practica con «peluca, chorreras y puños»⁹¹; evidentemente, en este caso el estilo tiene más importancia que el vigor. El asalto no puede empezar sin un saludo codificado, una precaución que no encontramos en los libros del siglo XVI:

Después de ponerse en guardia, ante todo hay que quitarse el sombrero con la mano izquierda y dejarlo caer sobre la rodilla izquierda, colocando el pie derecho detrás del izquierdo de la extensión de la pierna aproximadamente la longitud de una suela (sic), manteniendo siempre el cuerpo bien erguido, y luego volver a colocar el pie izquierdo detrás del derecho al tiempo que se pone el sombrero, volviendo a ponerse en guardia.⁹²

La sociedad cortesana extiende su jurisdicción a las actitudes y los movimientos, dictando las normas de la elegancia y el estilo («*bel air*»). Hay que tener «bellas armas en la mano»⁹³.

La regla y el orden imperan en el comportamiento hasta llegar al artificio. El porte se convierte en un elemento escénico de primer orden. El prestigio nunca es ajeno a la apostura. El cuerpo es como un cuadro que se presenta a la vista de todos. Cada cual tiene que estar en su sitio. La nebulosa que rodea al poder del soberano, y depende de él, subraya la importancia de las apariencias en la medida en que está desprovista de ese mismo poder. La sociedad cortesana exige que los actores vigilen constantemente su postura, pues el decoro deja traslucir, entre otras cosas, «la ciencia de las gentes honradas»⁹⁴. Hay que «mostrar». Desaparece toda espontaneidad a favor de una combinación secreta y calculada de las actitudes y los comportamientos. Éstos se rigen por la etiqueta. «Llevar bien el cuerpo»⁹⁵ es lo que distingue, según ese código sutil de la elegancia y la apariencia.⁹⁶

Parece claro que la recitad tiene aquí un sentido netamente social. Ésa podría ser la explicación de la frecuencia con que aparece la imagen del vientre prominente, símbolo inmediato y subjetivo que pretende ser la prueba de que se lleva la espalda derecha. La

postura erguida responde a intuiciones que se basan en referencias visuales superficiales y engañosas, cuando no confusamente cenestésicas. Los intentos de corregir la postura luchando contra el hundimiento del busto hacen que éste se acabe echando hacia atrás. El estómago saliente y los riñones recogidos, en su mención familiar y no analítica, son una forma demasiado cómoda de evitar que la espalda se encorve. Los hombros se ponen rígidos, el cuerpo se arquea. Los indicios perceptivos se apoyan en un perfil curvado. El hecho de que estas referencias, a pesar de su indudable presencia⁹⁷, no se hayan plasmado en la iconografía del siglo XVII, no es óbice para que el razonamiento de las correcciones corporales siga una línea convexa hacia adelante. Este lenguaje conserva una parte alusiva, no entra en los detalles de las piezas anatómicas. Dada la creciente exigencia de formalización en lo referente al atuendo, siempre resulta más fácil decidir los elementos de un vestido o mencionar el acto ceremonioso que realizar un análisis abstracto de una actitud. No nos puede sorprender, por lo tanto, que Pluvinel se pierda en una prolija descripción del atuendo, ni que La Touche⁹⁸ preste semejante atención al rito de las reverencias.

La esgrima y la equitación son «terrenos» en los que el cuerpo erguido es indicio de urbanidad. En estas actividades «técnicas» el cuerpo posee una distinción controlada. El criterio es siempre: menos fuerza y más elegancia. Por último, el baile completa la presentación de modelos de excelencia y distinción. Es la propedéutica de un arte de la representación controlada, desarrollada, destacada. Gracias a ella «pueden aprender a caminar bien, a hacer la reverencia, a llevar bien el cuerpo, y sueltas sus piernas y sus brazos»⁹⁹. Es un ejercicio de mantenimiento y perfeccionamiento de la actitud. Ayuda a soltarse. En el escenario del cuerpo las representaciones de la fuerza siguen perdiendo terreno. En este contexto, la creación en 1661 de la academia real de baile, que entre otras cosas se encarga de la formación de maestros, confirma el prestigio institucional de un arte «reconocido como uno de los más honestos y necesarios para formar el cuerpo y conferirle las primeras y más naturales disposiciones para toda suerte de ejercicios y entre otros los de las armas»¹⁰⁰.

En general, la pedagogía de la postura da más importancia al movimiento. Se proponen una serie de actividades que influyen de forma más consciente y precisa que antes en la recitad. Madame de Sévigné recomienda a su hija, que tiene un niño con posibles malformaciones, una terapéutica a base de ejercicios y de la colocación de un corsé: «Es preciso que se mueva y se suelte»¹⁰¹. Este último verbo se utiliza con más frecuencia al



Danza campesina y danza ciudadana. Francia, siglo XVI
(Paris, Biblioteca Nacional).

hablar de los efectos del movimiento corporal. Soltarse es hacerse «fácil de acomodar a toda suerte de ejercicios»¹⁰². Es lo mismo que desatar, eliminar todo aquello que entorpece la amplitud de los ademanes, así como lo que se opone al alargamiento y la rectitud de las formas. Soltarse es, en definitiva, enderezarse. La metáfora es algo confusa. La atención no se centra necesariamente en la precisión del movimiento; toda acción, por el balanceo que conlleva, obliga a las articulaciones a aumentar su flexibilidad para asegurar la sujeción. El proceso sería como una sucesión de «sacudidas», algo paradójicamente desordenado que sugiere analogías primarias con cualquier movimiento que aumenta la elasticidad y maleabilidad de los objetos.

Pero parece ser que en el siglo XVIII el movimiento todavía no se asimila bien. Da la impresión de que es rechazado, apenas consentido o, por lo menos, limitado con presteza. El ejercicio siempre debe ser «modesto» y moderado¹⁰³. Los movimientos bruscos son más «propios de titiriteros»¹⁰⁴. Hacen perder el decoro. Se considera que hacen peligrar los buenos modales, dado que el aristócrata tiene que mostrar siempre un gran dominio de sí mismo. Los bailes también tienen que hacerse con mucho miramiento, so pena de convertirse en «sucios, impúdicos y sobrepasar los límites de la honestidad»¹⁰⁵. Tienen que seguir un orden, e incluso moderar las pasiones: «La danza sirve para moderar cuatro pasiones peligrosas: el miedo, la melancolía, la ira y la alegría»¹⁰⁶. Es preciso eliminar cualquier brusquedad, lo mismo que cualquier muestra evidente de deseo. El baile, entonces, aparece lleno de contradicciones: «Cuando el austero Lanzaote se convierte en preceptor de los príncipes de Conti, les prohíbe los «bailes figurados» —y no le resulta fácil conseguir que sean excluidos; por otro lado, un maestro de baile les da clases todos los días para «enseñarles a caminar bien, a hacer la reverencia, a llevar bien el cuerpo, y para soltarles las piernas y los brazos»¹⁰⁷. La

pedagogía de la postura pretende dominar el movimiento, más que sacar partido de él. Tiende a controlarlo, a contenerlo, más que a favorecer su libre expresión. Lo limita en vez de promoverlo y desarrollarlo. Dice basarse en actividades variadas que permiten un aprendizaje, que la destreza se adquiere con el ejercicio; pero este último consiste sobre todo en posiciones repetidas, no en desplazamientos dinámicos. Sigue prevaleciendo la fijación de imágenes convencionales en el cuerpo.

El alumno, ante todo, tiene que adquirir un porte determinado que no procede de la acción beneficiosa de ciertos desplazamientos o movimientos. Más bien se trata de algo preestablecido que siempre se repite. La prohibición de Lanzaote a los jóvenes príncipes de Conti está en la misma línea que el aprendizaje prudente y los códigos aplicados por los maestros de baile. La lección de danza, iniciación a los rigores de la compostura, está llena de ritos cuyo extremo formalismo tiene una función precisa:

Es conveniente que el alumno vaya al encuentro del Maestro cuando éste llega; tiene que recibirle con gran cortesía, hacer dos reverencias, la primera muy profunda y la segunda no tanto. Después le invitará a pasar y le ofrecerá una butaca o una silla para que tome asiento. Cuando el Maestro se haya sentado, el alumno (dama o caballero) le presentará las dos manos, se colocará en la primera posición y hará cuatro reverencias... Una vez terminada la lección, el alumno deberá acompañar al Maestro hasta la puerta, luego hará dos reverencias, la primera profunda, la segunda menos. Le agradecerá cortésmente el trabajo que se ha tomado y su solicitud¹⁰⁸.

En una época de rigor moral que no cesa de recordar los «malos hábitos» que amenazan al cuerpo y que estigmatiza a los alumnos. «que se acostumbran a ser tan inquietos, impacientes y revoltosos que no son capaces de tener ocupaciones uniformes

y tranquilas»¹⁰⁹, los preceptos acerca de los modales parecen más que nunca destinados a contener cualquier posible exceso. La pedagogía es fijación, contención. La noción de «compostura» adquiere todo su significado cuando las actitudes se fijan y los gestos se controlan. Se puede decir que estas enseñanzas, más que nada, someten e inmovilizan. Todo ello será criticado en el siglo XVIII: «Ellas no conocen más ejercicio que cuando viene un Maestro de baile, quien, con aire grave y severo, les hace mover su cuerpecito con tales miramientos, que la lección resulta aún más insoportable que el tedio en que estaban sumidas»¹¹⁰.

En el siglo XVII el objetivo principal es lograr una posición corporal dominante. Para ello se dan toda clase de recomendaciones y preceptos apremiantes, pero nunca se proponen ejercicios basados en el movimiento con todas sus posibilidades. Dicha posición se convierte en una evocación elemental a la que van dirigidas todas las prácticas corporales institucionalizadas del niño. La insistencia en la corrección parece generalizarse, en eso consiste realmente su novedad. Es más bien una exhortación a la que recurren, a falta de otros argumentos, incluso los pedagogos ocasionales: «Estaba en casa de mi tía y una de sus doncellas me cuidaba; me había puesto de tiros largos y todo el tiempo me decía que tenía que estar derecha; por lo demás, me dejaba hacer lo que quisiera»¹¹¹. También se oyen voces contrarias a que éste sea el único aprendizaje, y a que los niños —y sobre todo las niñas— sean confiados a ignorantes doncellas: «Dejarles solos el menor tiempo posible con las criadas, y sobre todo con los lacayos»¹¹². Esto denota una toma de conciencia distinta, pero en lo referente al cuerpo la vigilancia no hace más que ir en aumento. La rectitud es objeto, más que antes, de una vigilancia pedagógica.

Conviene añadir que las justificaciones de la rectitud han variado ligeramente. Antes hacían referencia a una mística de la proporción, a una moral de la conveniencia o, por último, a una amenaza de defecto físico (joroba). Ahora ha desaparecido la noción del cuerpo-microcosmos, simple reproducción del universo, cuyas proporciones deben guardar relación con las de aquél. La rectitud y el porte del cuerpo ya no tienen que responder a unas cifras y proporciones preestablecidas. En cuanto a los otros dos argumentos: la llamada formal a la regla de las conveniencias, sin más explicación, y la amenaza de la joroba, todavía se consideran válidos. En concreto, la regla de la conveniencia se basa ahora en la imagen permanente de un público de mirada inquisidora. Es preciso tener una actitud correcta para mostrar el aplomo suficiente y no ser objeto de

burla. No se menciona el por qué, sólo se habla de lo que está prohibido y del precepto. La mención pedagógica se conforma con sacar a relucir la conformidad o la vergüenza. No justifica nada, o muy poco, sólo impone o amenaza.

De todos modos, en varias ocasiones se recurre a otro argumento para convencer al niño para que adopte una postura erguida. La rígida moral que se impone en el siglo XVII hace que salga a la luz una posible contradicción en los fines perseguidos. Muchos autores cristianos consideran necesario el orden de la rectitud y el «aspecto distinguido», pues se ajusta a las reglas de urbanidad, pero no para una conciencia infantil, que puede caer en la trampa de un exceso de vanidad y «amor propio». A menudo encontramos muestras de la inquietud de esa pedagogía que quiere proteger de las cosas mundanas a la frágil conciencia infantil, y al mismo tiempo aspira a prepararla para su entrada en el mundo cortesano. Hay una visión nueva de la infancia como algo frágil, constantemente amenazado por el mal, indefenso: «El diablo ataca a los niños y ellos no luchan contra él»¹¹³. El culto a las posturas, con sus inevitables connotaciones mundanas, implica, pues, un constante peligro. El pedagogo teme que no va a ser capaz de dominar lo que impone la práctica social. Debe ser precavido con los argumentos que utiliza para pedir un esfuerzo al niño. Si insiste demasiado en el valor de las apariencias, caerá en la trampa. Es preciso que el niño cuide su postura, con sus implicaciones de rectitud y corrección, sin tener demasiado claro su significado social. Hay autores que prefieren hablar de valores casi religiosos. Lo importante no sería ya la mirada de un posible observador, sino la de Dios. Se pretende que los afanes mundanos no resulten tan evidentes, sin prescindir de ellos. En una palabra, se trata de presentarlos camuflados:

Por ello, incluso en todo lo que es necesario para formar su cuerpo, debéis procurar que las recomendaciones que les hagáis no les lleven inadvertidamente a amarse a sí mismos, dadles otros motivos que no sean el amor al mundo para que se inspiren en ellos. Así, si obligáis a las muchachas a mantenerse derechas, decidles que tienen que resaltar el talle porque Dios nos lo ha dado y ha querido que siempre tengamos la mirada dirigida hacia él para bendecirle e implorar sus dádivas; porque los que tienen demasiado apego a las cosas del mundo son los que doblan el cuerpo hacia la tierra; y porque Jesucristo nos ha liberado de nuestras pesadas cargas para que caminemos con la cabeza bien alta, dirigida al cielo¹¹⁴.

Vemos, pues, que al niño se le presenta y se le impone la rectitud del cuerpo como algo religioso.

El teatro de los jesuitas

Los preceptos de los jesuitas son un interesante ejemplo de las prácticas pedagógicas del siglo XVII en lo que respecta a la recitación y la compostura. En los colegios se prepara a los alumnos para que ocupen puestos clave en la jerarquía del estado. Las enseñanzas que se refieren a la urbanidad y el decoro ocupan un lugar destacado. El aprendizaje de buenas maneras, de las ciencias y de la justa noción «de los deberes de la religión»¹⁵, son los tres aspectos que resalta el padre Croiset para la organización de los estudios. Esta urbanidad que regula «el aspecto, el gesto, el continente»¹⁶, se hace omnipresente. Tiene «derechos sobre todo... el número de deberes es infinito, todo es precepto»¹⁷. Con una serie de detalles se enumeran los defectos que pueden ser motivo de una condena moral: «Una postura demasiado relajada, una forma de andar demasiado precipitada, una reverencia demasiado brusca... un paso familiar, un aire melancólico o demasiado festivo... son todas ellas faltas contra el decoro»¹⁸. Un equilibrio nada fácil de alcanzar, con semejantes exigencias. Hay una insistencia puntillosa en el mantenimiento del cuerpo, y se mencionan unas prácticas hasta entonces ignoradas por los textos de urbanidad: por ejemplo, la esgrima y el baile se consideran abiertamente necesarios para el decoro. Este último y los equivalentes expresivos que conlleva, se encierran cada vez más en un arte de la representación, que alcanza una nueva dimensión en la elaboración de un espectáculo teorizado. De forma sutil, el aprendizaje tiende a plasmar las posturas en escenas concretas.

Se suele considerar que los jesuitas fueron los primeros que tuvieron una actitud clara hacia la vida corporal de sus alumnos. «La educación no era tan cerebral como lo ha sido para nosotros hace algunos años; dedicaba una parte bastante considerable al desarrollo muscular»¹⁹. De hecho, los padres le compran casas a la compañía para que sus hijos tengan espacio y puedan ejercitarse. A veces los propios padres intervienen en los ejercicios. Pero éstos no pasan de ser entretenimientos cuyo contenido apenas se menciona²⁰. No se les puede atribuir una finalidad de aprendizaje o de posible aprovechamiento pedagógico. Marmontel, en el siglo XVIII, nos da varios ejemplos más detallados: «Nuestros recreos consistían en ejercicios a la antigua usanza: en invierno sobre el hielo o en la nieve; cuando hacía buen tiempo en el campo, bajo el ardiente sol, y ni la carrera, ni la lucha, ni el pugilato, ni el lanzamiento del disco o con honda, ni el arte de la natación nos eran desconocidos»²¹. Esta evocación, que es con mucho la más

precisa, no deja de ser bastante literaria. Las actividades no estaban dirigidas por maestros especializados. No da la impresión de que formen parte de una «preparación» o de algún procedimiento didáctico. Más bien parecen imitaciones del mundo antiguo (el lanzamiento del disco, la lucha, el pugilato) en las que predominan claramente el carácter lúdico y la referencia histórica y literaria; son recreaciones, más que recursos técnicos de un plan pedagógico²².

En cambio, la enseñanza de la esgrima y el baile tiene una organización concreta. Se enseñan con un enfoque muy preciso. Los maestros de armas y de baile «más hábiles, vienen a una hora convenida a daros lecciones y sólo de vos depende que no tengáis necesidad de ir a recibirlas fuera de casa»²³. No son, pues, disciplinas obligatorias, aunque se recomienda vehementemente su aprendizaje. «Los jóvenes tienen que recibir un buen adiestramiento para que sepan estar y moverse con gracia»²⁴. Los jesuitas se adaptan²⁵ a las costumbres modernas. La insistencia en la práctica de la esgrima también se explica por el deseo de hacer la competencia a las academias militares creadas por Richelieu²⁶, en las que durante el siglo XVII una parte de la nobleza, destinada a la carrera de las armas, pasaba dos años de su adolescencia. Pero «no se sabe hasta qué punto esas Academias públicas son funestas para la inocencia, y de ordinario constituyen su primer tropiezo»²⁷. La enseñanza clásica, que pretende ser un ámbito separado de la influencia mundana y se refugia en una cultura latina para proteger sus fronteras, parece sucumbir a dicha influencia. Pero en este caso lo hace para dominarla: enseñar el ejercicio de las armas en vez de abandonar esta enseñanza a unas instituciones que podrían descuidar ese paciente aprendizaje del decoro y la compostura, procurar que dentro de los muros reservados del colegio se pueda aprender todo lo que se necesita para el futuro. No es que el aprendizaje de esas disciplinas sea diferente; lo único que varía es el lugar, pero eso es algo esencial: «Deseamos que tengáis aquí la posibilidad de aprender los mismos ejercicios que en esas llamadas Academias, sin correr los mismos peligros»²⁸.

A su vez, el baile está sumido en una ambigüedad ya mencionada. Debe limitarse al aprendizaje de los buenos modos y de unos cuantos pasos. La urbanidad pondrá coto a cualquier desenfreno: «No creáis, sin embargo, señores, que esta indulgencia que hoy se tiene con vosotros deba autorizar a cualquier clase de baile incluidos los que merecen la condena general: "Siempre he creído que los bailes eran peligrosos", dijo monsieur

Bussi-Rabutin, el cortesano más distinguido de su siglo»¹²⁹. La referencia al cortesano no es gratuita, pues con este ejemplo de éxito se pretende que sean aceptadas todas las limitaciones impuestas. La danza es un adiestramiento, no un entretenimiento.

Para los jesuitas el verdadero aprendizaje de los buenos modos pasa por el «alegato» y el teatro. El primero es una exposición en la que la atención se centra al mismo tiempo en la voz y en el porte. Sirve para dar aplomo verbal y también para conseguir una actitud elegante y suelta. Jouvency enumera sus principales reglas:

Es menester que el cuerpo en su porte permanezca firme, estable y erguido, que la cabeza no esté inclinada a un lado, ni hacia adelante, que no se mueva ni se levante sin motivo; que las manos no se adelanten demasiado, que no se levanten por encima de los hombros; que no cuelguen a los lados como en los mancebos; que no se apoyen a un tiempo en las caderas formando un arco o

351¹³⁰

No se trata de un simple ejercicio de declamación, se pretende que haya una toma de conciencia y un control del porte. Se hace una descripción en parte metafórica del cuerpo, lo que refleja que todavía hay dificultades para describirlo exhaustivamente de forma neutral. El lenguaje pretende tener un poder de convicción. Las metáforas y los términos coloquiales, y no la terminología anatómica, describen las posiciones («inclinación la cabeza hacia adelante», evitar que los brazos formen «un arco o un asa»). Hay que acostumbrarse a fijar una actitud y someterse a las miradas sin dejar de declamar. Hay que expresarse y asumir una postura. Prestigio de la palabra, sin duda, pero también de los gestos y la fisonomía que la acompañan; prestigio, por último, del control y la civilidad que implican. El «alegato» es ya el aprendizaje de un código, propio de un espectáculo.

Por último, el teatro, más que el «alegato», es el ámbito del aprendizaje de las posturas y usos mundanos del cuerpo. Los jesuitas no solo son los inventores del teatro en la escuela; además de convertirlo en una verdadera institución, le dan una dimensión pedagógica. Las obras de teatro de colegio, en el siglo XVI, tenían ante todo un carácter de regocijo, diversión y ruptura. Después de Pavía, el Parlamento, al decretar el duelo nacional, comunicó a los rectores y principales de todos los colegios «que no dejen representar a los escolares ninguna farsa, mojiganga ni disparate en la próxima *Feste*

des *Rois* para evitar que la malignidad abuse de la libertad de esos juegos para sembrar algunos discursos que tendrían malas consecuencias»¹³¹. En el siglo XVI se hacen representaciones trágicas en los colegios¹³². No se tiene constancia de ninguna pretensión pedagógica. Su significado depende más bien de la actitud de la jerarquía al respecto. El Padre Maggio, en su inspección de 1587, defendió «las tragedias, comedias, bufonería y bailes»¹³³. La *Ratio* de 1599 autorizaba de nuevo las tragedias y comedias. Pero había severas prescripciones que recomendaban escasas representaciones, así como otras limitaciones: tenían que estar escritas en latín, carecer de papeles femeninos y ser edificantes¹³⁴.

De todas formas, durante el siglo XVII el teatro en los colegios se generaliza y se considera que su virtud educativa es, con mucho, superior al interés concreto del drama elegido. Se elabora una verdadera teorización pedagógica al respecto: «No hay que ver en los juegos y obras de teatro que se representan públicamente en los colegios, ejercicios inútiles que perjudican los estudios y sólo sirven para disipar el espíritu de la juventud»¹³⁵. Sirven para ejercitar la memoria al tiempo que forman el espíritu, pero también «proporcionan una noble intrepidez»¹³⁶. El teatro enseña a asumir actitudes y a vigilar mejor los gestos. Se convierte en el ejercicio ideal para inculcar la corrección y el control de las actitudes del cuerpo. Es una vía muy adecuada de preparación a la vida mundana. En una sociedad en la que se representan los papeles y se mantienen las actitudes con arreglo a un código minucioso, la práctica del teatro puede ser un ámbito pedagógico muy interesante. Ante todo, se trata de un juego de posturas y papeles. Permite «dar inflexión y encanto a la voz, elegancia al gesto, dignidad al modo de andar, al porte y al continente decencia y gracia»¹³⁷. En el teatro se cultivan, por excelencia, el bien decir y las buenas maneras. Jouvency, por su parte, insiste en subrayar ese constante desvelo por hacer «el gesto libre, el porte noble, una actitud elegante y distinguida»¹³⁸. La sociedad cortesana se prepara en el aprendizaje del papel de actor. La cultura del cuerpo se instruye en la representación: actitudes y miradas. Las normas que regulan el porte son, más que nunca, parte integrante de un espectáculo. Una vez más, vemos hasta qué punto la postura se relaciona con un contexto que incluye el dominio del gesto y la referencia a la «distinción». Los Padres suelen considerar que las comedias son inferiores a otros espectáculos, porque los personajes que ponen en escena no tiene un porte lo bastante noble: «¿Quién podría permanecer impassible viendo cómo los jóvenes bien educados aprenden los gestos, las costumbres y las inepticias de los

esclavos y criados de baja ralea?»¹³⁹. En este teatro se procura asumir unas actitudes propias de un determinado grupo social.

Las representaciones, por supuesto, desencadenaron fuertes polémicas¹⁴⁰. Éstas se redoblaron en el siglo XVII, y no hay que olvidar que «el ballet (el primero data de 1638) es la aportación verdaderamente original del teatro de los jesuitas. Era el principal atractivo de sus espectáculos, y en él hacían alarde de todos sus recursos y su imaginación»¹⁴¹. Desde el punto de vista pedagógico, se pretendía que el baile respetara los límites que el espectáculo corría el riesgo de transgredir. Algunas de estas condenas tuvieron cierta resonancia al resaltar lo difícil que resultaba preparar para la vida mundana sin verse «atrapados» por algunos de sus aspectos. Concretamente, el obispo de Mandemont prohibió una representación en 1682 y aprovechó la ocasión para recordar las normas existentes: «Prohibimos que a la representación de tragedias, comedias y óperas se añadan bailes que sólo pueden ser semilla de corrupción para una juventud que en esa tierna edad puede dejarse seducir por toda suerte de impresiones»¹⁴². Se recuerda que el teatro es un lugar de «instrucción», no de «diversión»¹⁴³. Tenía que producirse una situación incómoda, pues por un lado el teatro se decantaba de forma implícita por una opción social, y por otro el espectáculo y el público se volvían más exigentes¹⁴⁴.

En cuanto a la orientación pedagógica precisa de la representación, que regulaba la dimensión escénica de los comportamientos, es difícil determinar su contenido. Por lo menos, se expresa claramente la intención de proporcionar elegancia y decoro. La práctica y los gestos concretos sólo han dejado un rastro indirecto. Se espera que las actitudes se corrijan con la propia «representación». Ante todo, se trata de asumir unas posturas y tener un porte elegante, sin que todo esto se llegue a concretar, dejándolo como puntos oscuros a merced del discurso. El afinamiento de las posiciones parece estar a merced de los preceptos y los espectadores. Pero en el fondo, el recurso al teatro significa mucho más. En este contexto, representar una actitud es distanciarse de ella para controlarla mejor. El teatro, entonces, es un ejercicio de control y atención en el que se seleccionan únicamente las actitudes y los movimientos nobles. Es una pedagogía de la vigilancia. Al menos, ése es el ideal de las representaciones escénicas con sus gestos comedidos y preestablecidos. El cuerpo erguido es, precisamente, el que imita y asume las posturas que requiere el decoro. Tiene que ofrecer un espectáculo. Y se forma en ese espectáculo. La sociedad cortesana impone un código de actitudes, que constituye su pedagogía específica.

NOTAS

1. C. V. Langlois, *La vie en France au Moyen Age*, París, 1925, vol. II, pág. 193.
2. Anónimo, *Le Roman de Flamenca* (s. XIII), en C. V. Langlois, *op. cit.*, 1924, vol. I, pág. 144.
3. Robert de Blois, *Le Chastoiement des Dames* (finales del siglo XIII), en *ibid.*, vol. II, pág. 177.
4. «Elegancia y fuerza, he ahí las cualidades de un ideal no siempre alcanzado. Pero la fuerza se aprecia más que la belleza» (L. Gautier, *La chevalerie*, París, 1884, pág. 114).
5. Texto de un escritor de leyendas dominicano, en J. Le Goff, *La civilisation du Moyen Age*, París, Arthaud, 1964.
6. Robert de Blois, *Le Chastoiement des Dames* (finales del siglo XIII), en C. V. Langlois, *op. cit.*, vol. II, pág. 195.
7. Anónimo, *Le Mesnager de Paris* (finales del siglo XV), París, 1846, vol. I, pág. 15. Puede observarse aquí cómo la rectitud se asocia, por razones de decoro y modestia. Con la dirección de la propia mirada y, casi, de cada paso.
8. Normas de comportamiento en la mesa (siglo XV), en F. Furnival, *The Babees book*, Londres, 1868, vol. II, pág. 18.
9. Urbain Le Courtois (siglo XIII), en *Romania*, París, 1903, pág. 71.
10. Régimen para todos los servidores (siglo XIV), en *ibid.*, vol. II, pág. 20.
11. *The Babees Book* (s. XV), en *ibid.*, vol. I, pág. 4.
12. Hugues de Saint-Victor, *La règle de Saint-Agustin* (s. XII), París, 1818, pág. 206.
13. D. Erasmo, *La civilité puérile*, trad., Lyon, 1544 (ed. latina, 1530).
14. B. Castiglione, *Le courtoisier*, trad., París, 1537 (1.ª ed., Venecia, 1528).
15. El libro de Norbert Elias traducido recientemente al francés, *La Civilisation des Moeurs*, Calmann-Lévy, París, 1973, aborda la cuestión de los límites de lo indecoroso: «Erasmo y sus contemporáneos todavía pueden hablar de cosas, hechos y comportamientos que dos o tres siglos más tarde escandalizarían a los lectores o les harían sonrojarse... Cuando se examina retrospectivamente el "comportamiento" de los hombres del siglo XVI, y su código de buenas costumbres, surgen dos comentarios opuestos: "es como en la Edad Media" y "qué mentalidad más moderna!". Esta aparente contradicción parece corresponder a la realidad» (*ibid.*, pág. 118). A nosotros nos interesa resaltar lo que concierne a la postura dentro de estas normas de comportamiento.
16. C. Calviae, *La civilité honneste pour les enfants avec la manière d'apprendre à bien lire, prononcer...*, París, 1560, pág. 14.
17. *Idem.*
18. D. Erasmo, *op. cit.*, pág. 131.

19. Dicha esigmatización no se basa, por supuesto, en ninguna prueba que relacione de forma rigurosa la postura relajada con la correspondiente joroba.
20. *Ibid.*, pág. 132.
21. G. della Casa, *Galatée ou la manière dont un gentilhomme se doit gouverner en toute compagnie*, trad., París, 1562, págs. 510-512.
22. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París, PUF, 1961, pág. 305. (Versión castellana, *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.)
23. *Cf.* en *ibid.*, *La dignité des formes*, págs. 299 y sigs.
24. Una «cifra» que, por distintas razones, no se llega a concretar en el siglo XVI (cf. *infra*).
25. «Cuanto mayor entusiasmo mostraban los autores del Renacimiento al derrochar su elocuencia hablando del significado metafísico de las proporciones humanas, menos dispuestos parecían, por lo general, a realizar estudios empíricos al respecto». Ervin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, París, NRF, traducción, 1969, pág. 87.
26. G. della Casa, *op. cit.*, pág. 104.
27. *Ibid.*, pág. 106.
28. R. Rabelais, *Œuvres complètes*, París, Pléiade, 1955, pág. 179 (1.^a edición 1532).
29. M. Estienne, *Dialogue du nouveau langage français, italianisé*, París, 1579, vol. I, pág. 210. El autor confirma que estas nuevas costumbres proceden de Italia. François Boucher, en su *Histoire du costume*, menciona unos corsés rígidos de finales del reinado de Francisco I y dice que su origen es tanto italiano como español (*Histoire du costume*, Flammarion, París, 1965, págs. 227 y sigs.).
30. M. de Montaigne, *Essais*, París, Pléiade, 1958, pág. 81 (1.^a edición, 1580). En el siglo XVI encontramos una oposición al rigor de los corsés, de la que hablaremos más adelante, pero que no pone en entredicho la pasividad del cuerpo así corregido. En la Antigüedad a las muchachas les ponían unas banditas para estrechar sus hombros y ensanchar sus caderas. Galeno las criticó por estar demasiado ceñidas (cf. *Opera Selecta...*, *De Casibus Morborum*, París, Compèrte Jeune, 1826, vol. I, pág. 404).
31. G. della Casa, *op. cit.*, pág. 534.
32. B. Castiglione, *op. cit.*, pág. 63.
33. *Ibid.*, págs. 62-63.
34. *Ibid.*, pág. 69.
35. A. Tucherar, *Trois dialogues sur l'exercice de sauter et de voltiger*, París, 1599, pág. 2.
36. T. Arbot, *Orethéographie*, París, 1599, pág. 2.
37. G. Thibault, *Académie de l'épée*, París, 1626.
38. El autor recurre a toda clase de analogías abstractas muy comunes en las artes de su tiempo: la brújula y la navegación, las fortificaciones y los sedios militares, el foro y el arte de la oratoria, etc.
39. *Ibid.*, pág. 3. Teobaldo traza en el suelo un círculo con un entramado de líneas. Todos esos elementos están inspirados en unas proporciones tomadas del esgrimidor. Los gestos de este último deben seguir unos modelos, en apariencia sofisticados, pero de hecho muy difíciles de aplicar, indicados en el dibujo anterior, que resultan del entrecruzamiento de rectas y curvas. Como las proporciones tiene un significado metafísico, el círculo simboliza el macrocosmos. La relación con los movimientos, más que realizarse, se «sueña».
40. *Ibid.*, pág. 4.
41. La imagen del círculo impone a priori unas líneas de orientación que impiden una descripción objetiva, y en cuanto a las intensidades también impone unos «centros» en vez de brazos de palanca o fuerzas musculares. Y en cuanto a los músculos, nunca son mencionados.
42. *Ibid.*, pág. 1.
43. L. de Vinci, *Les Carnets*, París, NRF, 1942, vol. I, pág. 95.
44. S. Moscovici, *Essais sur l'histoire humaine de la nature*, París, Flammarion, 1968, pág. 244.
45. L. de Vinci, *op. cit.*, pág. 63.
46. *Idem*.
47. G. Sarton, «Léonard de Vinci, ingénieur et savant», en *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e s.*, obra colectiva, París, PNF, 1953, pág. 17. Es evidente que la imagen de unas estructuras musculares determinadas, así como sus consecuencias, es mucho más difícil de poner en evidencia cuando se impone una analogía con un macrocosmos lleno de elementos dispares, abigarrados y heterogéneos: «su cuerpo contiene un compendio no sólo de lo que se ve aquí abajo en la tierra, sino también de lo que está en el mismo cielo...». G. Thibault, *op. cit.*, 1626, pág. 1.
48. C. Galeno, *De Sanitate tuenda*, en F. Hoffmann, *De médica vita*, Frankfurt, 1680, pág. 34.
49. A. Tucherar, *op. cit.*, pág. 184.
50. A. Pare, *Œuvres*, ed. Malgaigne, Baillière, París, 1840-41, vol. II, pág. 611 (primera edición, París, 1579).
51. En el siglo XVIII se presta atención por primera vez a las deformidades poco evidentes que se pueden corregir por medio del ejercicio muscular. Esta corrección representa el recurso explícito y ya argumentado de una nueva pedagogía postural.
52. «El niño es una mezcla de elementos húmedos y cálidos, porque se compone de ellos y en ellos se ha formado. Porque lo que está próximo a su nacimiento es muy cálido y se desarrolla más... El hombre adulto, cuando su cuerpo deja de crecer, es seco y frío, porque ya no prevalece el aflojo de calor, sino que se detiene, y al dejar de crecer el cuerpo se ha enfriado...». Hipócrates, *De Régime*, París, ed. Budé, 1967, I, XXXIII, 1 y 23.

53. «Sin la vuelta a las fuentes griegas que caracterizan al siglo XVI, resulta imposible la lectura de los grandes médicos griegos, lo que no quiere decir que su influencia sea nula: en buena medida, los médicos árabes transmiten sus lecciones. El hipocratismo sólo se afianza en la medicina de los niños a partir del siglo XVI.» J. Uimann, *Les débuts de la médecine des enfants*, París, Palais de la découverte, 1967, págs. 22-23.
54. *Cf. ibid.*, págs. 15-16.
55. Sorano de Éfeso, *Traité des maladies des femmes* (trad. Herrgott), Nancy, 1895.
56. J. Guillemeau, *De la nourriture et gouvernement des enfants*, París, 1609, págs. 26-27.
57. S. de Vallembert, *De la manière de nourrir et de gouverner les enfants*, Poitiers, 1565, págs. 49-50. Esta obra de Vallembert es la primera francesa del género.
58. O. Farrarius, *De arte medica infantium, librum quatuor, quorum duo priores de tuenda (e)lorum sanitate, posteriores de curandis morbis agunt*, Brixiae, 1577, pág. 49.
59. Sorano de Éfeso, *op. cit.*, pág. 1.
60. *Ibid.*, págs. 115-116.
61. Este término se emplea en el sentido genérico de absceso (cf. Littré). El hecho de que se suela considerar que la joroba es una apostema indica que no se acaba de entender cuál es su significado morfológico. La imagen de una bolsa llena de humores prevalece sobre la de unas «desviaciones» que se corresponden con las del armazón óseo. Cf. G. de Chauhaic, «Des apostèmes du dos», en *La grande chirurgie*, París, ed. Joubert, 1580, pág. 172.
62. S. de Vallembert, *op. cit.*, pág. 45.
63. *Ibid.*, pág. 56.
64. J. Guillemeau, *op. cit.*, pág. 396.
65. Sorano de Éfeso, *op. cit.*, pág. 91.
66. C. Galeno, *op. cit.*, pág. 404.
67. Sorano de Éfeso, *op. cit.*, págs. 91-92.
68. A. Pare, *op. cit.*, vol. II, pág. 365.
69. Esa analogía va a desempeñar un papel importante durante los siglos XVII y XVIII en la reflexión sobre las máquinas ortopédicas. Cf. G. Vigarello, «D'un corps redressé à un corps qui se redresse. Machines à redresser le corps», en *Annales de l'ENSEP*, París, mayo de 1974.
70. E. Rodion, *Des divers travaux et enfantements des femmes*, traducción, París, 1536 (1.^a ed., Augsburg-1500, pág. 95).
71. D. Erasmo, *Le mariage chrétien*, París, 1714 (1.^a ed., 1526), pág. 333. Las descripciones del autor no están desprovistas de crítica. Sobre la importancia y el alcance de esta última en el siglo XVI, cf. *infra*.
72. Corsé con ballenas cosidas en dobladillos de la tela.
73. D. Erasmo, *op. cit.*, págs. 333-334.
74. A. Pare, *op. cit.*, vol. II, pág. 611.
75. Marie de Romieu, *Instructions pour les jeunes dames*, París, 1976, pág. 20. El «corps» en este caso es el corsé.
76. A. Pare, *op. cit.*, vol. II, pág. 611.
77. *Idem*.
78. J. B. de La Salle, *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, Reims, 1736.
79. Cf. P. Aries, *L'enfant et la vie familiale dans l'ancien régime*, París, Seuil, 1973 (2.^a ed.), pág. 115.
80. C. Coustel, *Règles de l'éducation des enfants*, París, 1687, pág. 343.
81. Mme. de Maintenon, «A la classe verte, juillet 1716», en *Choix de lettres, entretiens et illustrations*, París, 1884, pág. 116.
82. A. Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France*, París, 1671, pág. 12.
83. B. Gracian, *El héroe*, Madrid, Planeta, 1984, citado por la versión francesa, *Le héros*, traducción, París, Champ Libre, pág. 28 (1.^a ed., 1645).
84. C. Coustel, *op. cit.*, pág. 341.
85. N. Faret, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, París, 1630, pág. 32.
86. P. La Noue, *La cavalerie française et italienne*, Lyon, 1620, pág. 32.
87. N. Faret, *op. cit.*, pág. 27.
88. P. La Touche, *Les vrais principes de l'épée seule*, París, 1670, págs. 6-7.
89. A. de Pluvinel, *Le manège royal*, París, 1623, págs. 13-14.
90. P. Noue, *op. cit.*, pág. 34.
91. A. Piesants, *L'escrime et les escrimeurs*, Bruselas, 1888, pág. 120.
92. J. B. La Perche, *L'exercice des armes ou le maniement du fleuret*, París, 1635, sin pág.
93. P. La Touche, *op. cit.*, pág. 6.
94. J. Croiset, *Heures et règlements pour messieurs les pensionnaires*, París, 1711, pág. 100.
95. N. Fontaine, *Mémoire pour servir à l'histoire de Port Royal*, París, vol. II, pág. 481.
96. Sobre «sociedad de corte y sociedad de teatro», cf. Norbert Elias, *La sociedad de corte*, París, Calmann-Lévy, 1974. El teatro «es un elemento integrado en la vida social de la corte, no es un recreo. Los espectadores están instalados en el escenario, ocupando el fondo y los lados. La obra que se representa ante ellos posee la misma ponderación, el mismo rigor en su desarrollo que la vida de la corte» (pág. 109). La diferencia con lo que va a venir después es clara: «La racionalidad burguesa-industrial surge de las tensiones de los entramados económicos. Sirve, ante todo, para calcular las posibilidades de alcanzar un poder basado en el capital privado o público. La racionalidad cortesana surge del entramado social y mundano de las élites. Sirve, ante todo, para

calibrar las relaciones humanas y las posibilidades de alcanzar un prestigio, que se consideraran instrumentos de poder» (*Ibid.*, pág. 108).

97. Se pueden apreciar con mucha claridad en el grabado obtenido de un dibujo de J. Rignaud, «La châteaue de Versailles du côté de la terrasse (XVII^s)», reproducido en P. Lacroix, *XVII^s s., Lettres, sciences et arts*, París, 1882, pág. 424.

98. P. La Touche, *op. cit.*

99. N. Fontaine, *op. cit.*, vol. II, pág. 481.

100. *Lettres patentes... pour l'établissement de l'Académie royale de danse de la ville de Paris*, marzo, 1661.

101. Mme. de Sevigne, *Lettres*, París, Hachette, 1862 (1.^a ed., 1734), vol. IV, pág. 434.

102. N. Farey, *op. cit.*, pág. 25.

103. J. Defrance, *Transformation des usages sociaux du corps*, ejemplar mecanografiado, París, 1974.

104. J. du Chesne, *Le portrait de la santé où est au vif représentée la règle universelle et particulière de bien sagement et bien longuement vivre*, París, 1606, pág. 309.

105. *Ibid.*, pág. 306.

106. P. Menestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, París, 1682, pág. 311.

107. G. Snyders, *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, París, PUF, pág. 148.

108. Guillemain (maestro de baile del siglo XVII), citado por F. de Memil, en *Histoire de la danse à travers les âges*, París, 1905, pág. 117-118.

109. P. Nicole, *De l'éducation d'un Prince*, París, 1670, en F. Cadet, *L'Éducation à Port-Royal*, París, 1887, págs. 206-207.

110. J. C. Dessersartz, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas âge*, París, 1760, pág. 398.

111. Mme. de Maintenon, «Instrucción à la classe verte», marzo, 1703, en *op. cit.*, pág. 90.

112. A. L. Varet, *De l'éducation chrétienne des enfants*, París, 1666, pág. 115.

113. N. Fontaine, *op. cit.*, vol. I, pág. 195. «A nuestro entender lo que en ese momento caracteriza a la pedagogía son estas dos cuestiones: aislamiento del mundo y vigilancia sin descanso, para sustraer al niño de su terrible postura natural.» (G. Snyders, *op. cit.*, pág. 42.)

114. A. L. Varet, *op. cit.*, págs. 195-196.

115. «Hay deberes de la religión que cumplir, conveniencias que guardar y ciencias que adquirir»

J. Croiset, *op. cit.*, pág. 2.

116. *Ibid.*, pág. 101.

117. *Ibid.*, pág. 104.

118. *Ibid.*, pág. 105.

119. A. Schimberg, *L'éducation morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime*, París, 1913, pág. 300.

120. Por lo general, se habla de ellos como de simples esparcimientos, sin dar más detalles: «Había la costumbre de salir al patio durante el recreo mientras el agua bendita de la pila de la capilla no se congelara.» Henri Beaune, *Voltaire au Collège*, París, 1867, pág. 71. Beaune, por ejemplo, no dice más que eso, y sólo menciona, de pasada, el juego del hombre de paja. *Ibid.*, pág. 73.

121. J. F. Marmontel, *Mémoires*, París, 1804, vol. I, págs. 20-21.

122. Es interesante ver cómo Schimberg (*op. cit.*, pág. 300), cuyo análisis data de 1913, y que habla de los juegos sin describirlos, los compara muy brevemente y de una forma muy alusiva con los deportes de su época. («Esos juegos de los tiempos pasados a los que, afortunadamente, estamos volviendo». *Id.*) Observaciones como ésta sólo pueden crear confusión. Los recreos de los jóvenes en los colegios de los jesuitas no estaban «dirigidos». No obedecían a principios de aprendizaje ni de entrenamiento. Ni tampoco respondían a una estructura institucional concreta (codificación de los reglamentos, federación, campeonatos, etc.) como en el caso del deporte. En todo caso, en los Ratio no encontramos ningún texto que hable de eso. En cambio, hay maestros especiales para el baile, la equitación y las armas, ejercicios de gente distinguida.

123. J. Croiset, *op. cit.*, pág. 116.

124. *Idem.*

125. Esta «adaptación» no es otra cosa que una opción social: en el siglo XVII «los jesuitas se pitegan cada vez más al espíritu del mundo; se ponen a tono con la gente importante; se amoldan al estilo de la joven y brillante corte; quieren agradar al Señor (el rey), y lo consiguen». A. Schimberg, *op. cit.*, pág. 417. Merece ser destacada la pregunta moralizante de Schimberg: «Podemos preguntarnos seriamente si acaso los Padres, precisamente por hacer tantas "concesiones", no son responsables de la vanidad de las clases dirigentes del final del Antiguo Régimen.» (*Ibid.*, págs. 419-420.) El debate, muy vivo en el siglo XVII, se centra en la introducción de los usos mundanos y la «necesaria» exclusión de su posible «perversión» (*cf. infra*).

126. Cf. H. Cheroi, *Trois éducations princières*, París, 1836.

127. J. Croiset, *op. cit.*, pág. 115.

128. *Ibid.*, pág. 116.

129. *Ibid.*, pág. 117.

130. J. Jouvençy, *Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi*, París 1892 (trad. H. Ferré, 1.^a ed., 1962), pág. 44.

131. H.-L. Bouquet, *Le collège d'Harcourt-Saint-Louis*, París, 1891, págs. 179-180.

132. *Cf. idem.*

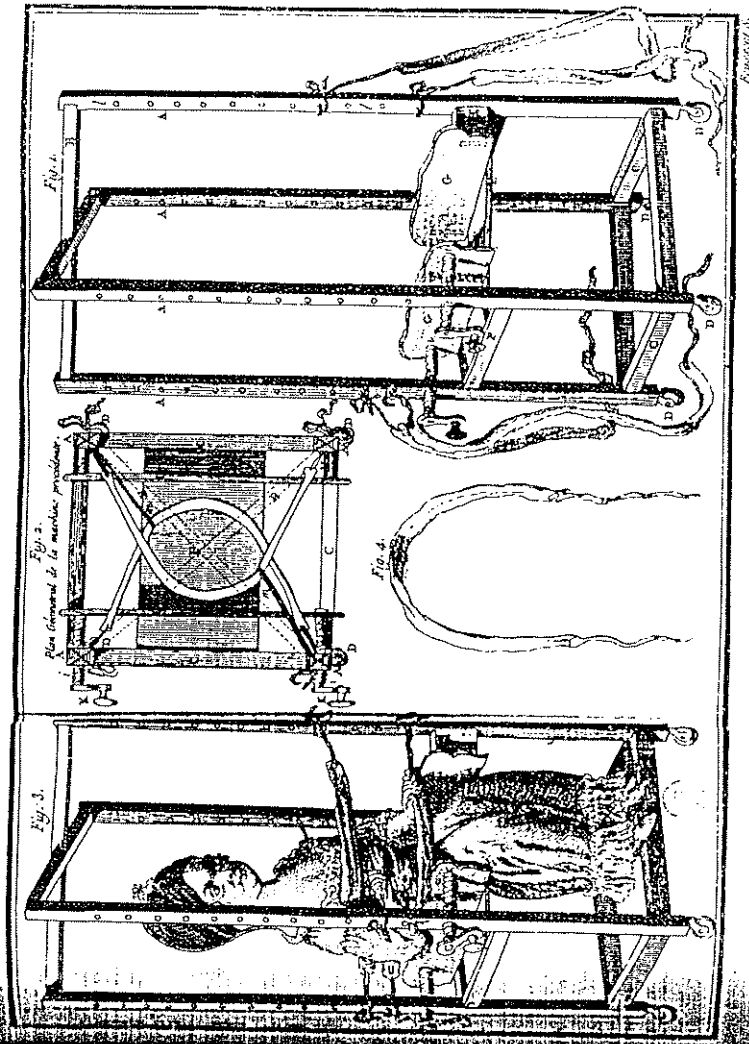
133. G. Dupont-Ferrier, *Le collège de Clermont au lycée Louis le Grand, la vie quotidienne d'un collège parisien*, París, 1922-1925, vol. I, pág. 285.

134. *Cf. idem.*

135. J. Croiset, *op. cit.*, pág. 119.
 136. *Ibid.*, pág. 120.
 137. P. Ch. Le Fortee, en J. de la Serriere, *Un professeur d'Armen Régime: le P. Charles Portée*, Paris, 1899, pág. 93.
 138. J. Jouveney, en A. Schimberg, *op. cit.*, pág. 408.
 139. J. Jouveney, *op. cit.*, pág. 56.
 140. Las severas restricciones impuestas por el Ratio de 1599 nunca se cumplieron a rajatabla. Muchas de las obras tienen papeles femeninos. Por ejemplo, Antoine Monaco de Valentinois representó uno de ellos ante Luis el Grande en 1672. G. Dupont-Ferrier, *op. cit.*, pág. 289.
 141. E. Boyssse, *Le théâtre jésuite*, Paris, 1880, pág. 31.
 142. Guy de Sève de Rochecouart, obispo de Mandernont, cartas del 28 de septiembre de 1698, en L. V. Gofflot, *Le théâtre au collège*, Paris, 1907, pág. 191.
 143. *Ibid.*, pág. 192.
 144. Cf. G. Snyders, *op. cit.*, pág. 144.

De *Le corps redressé: Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Editions Delarge, 1978.

Traducción de Juan Vivanco



Silla de compresión. En M. Levaucher de La Feuille, *Tratado del raquis o el arte de enderezar a los niños contrahechos*, 1772 (Paris, Biblioteca Nacional).

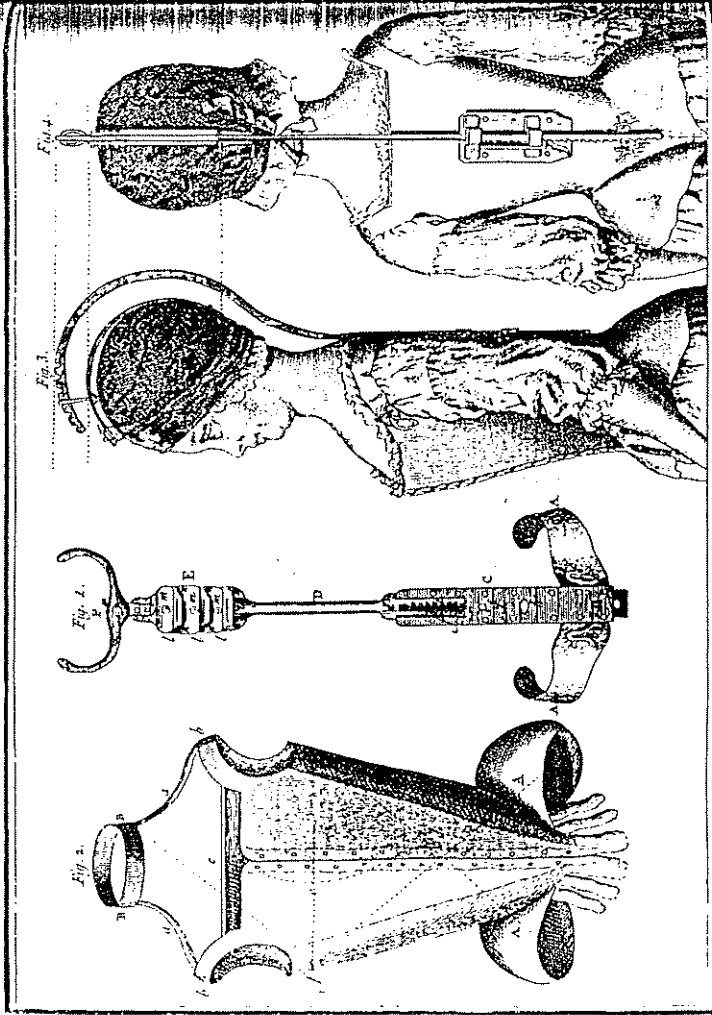


Figura 1: Instrumento para estirar la columna vertebral.
 Figura 2: Instrumento para corregir una espina dorsal excesivamente curvada.
 Figura 3: Instrumentos para corregir el raquis.
 En M. Levacher de La Fautrie, *Tratado del raquis o el arte de enderezar a los niños contrahechos*, 1772 (París, Biblioteca Nacional).

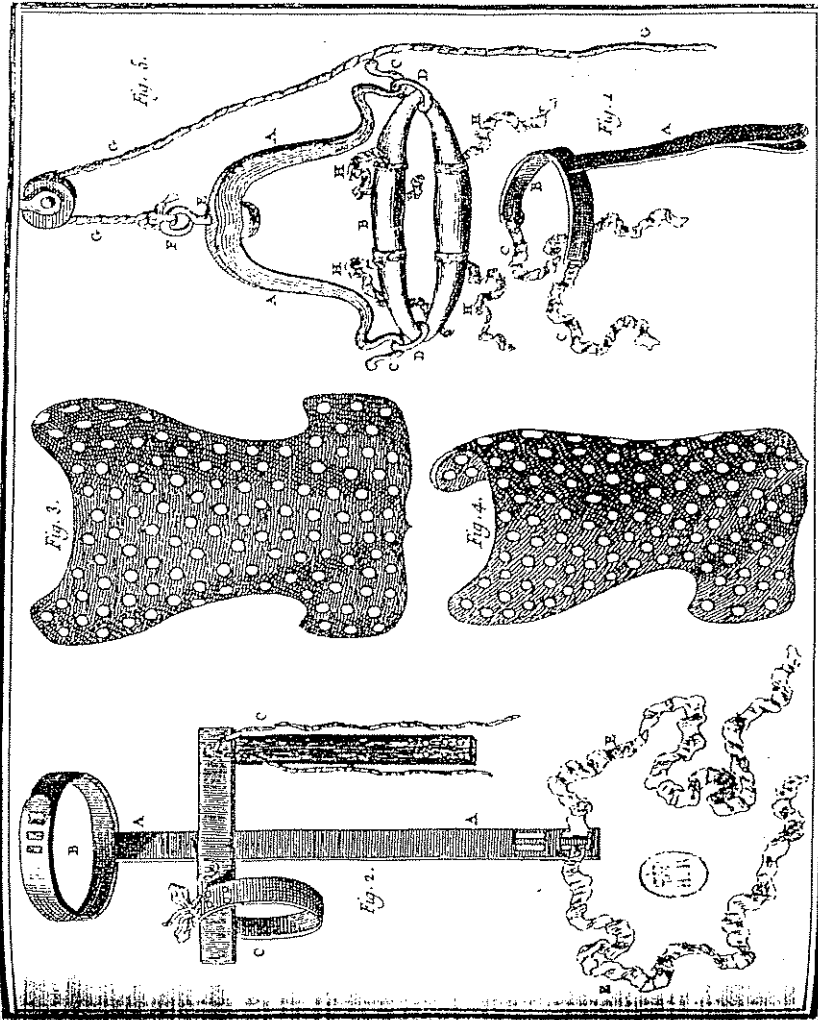


Figura 1: Aparato para corregir el cuello.
 Figura 2: Cruz, collarín y correas de hombros para prevenir la gibosidad.
 Figura 3 y 4: Coselete para prevenir desviaciones del espinazo.
 Figura 5: Aparato para corregir el cuello torcido mediante retracción muscular.
 En M. Levacher de La Fautrie, *Tratado del raquis o el arte de enderezar a los niños contrahechos*, 1772 (París, Biblioteca Nacional).

Revisar 11

Geerewol: el arte de la seducción

Texto y fotografías de

Carol Beckwith

Una vez al año, al final de la estación de las lluvias en la estepa saheliana de Níger, los nómadas wodaabe* celebran una serie de bailes conocidos como el *geerewol*.

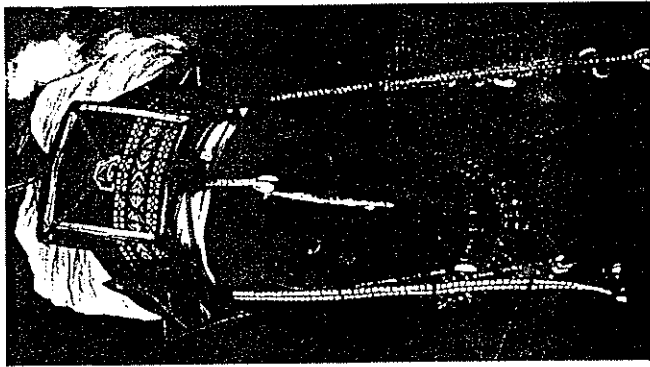
Durante siete días, hasta mil hombres participan en un concurso de baile donde los jueces son únicamente mujeres. Dos son las danzas que dominan las festividades: el *yaahe* y el *geerewol*. En ellas, multitud de jóvenes apuestos se disputan el honor de ser elegidos como los más encantadores y guapos, con lo que queda demostrada su notable capacidad para atraer a las mujeres. Durante el *geerewol* nacen amores y se conciertan matrimonios.

Los wodaabe dicen que el *geerewol* es una manifestación del particularísimo derecho que tienen por nacimiento a la belleza transmitida por sus antepasados Adán y Adana. Para realizar esta belleza, los hombres se valen del *maagani*—el conocimiento de pócimas secretas, reales y mágicas. Los wodaabe piensan que es este legado de belleza y su incomparable capacidad para darle expresión lo que verdaderamente les distingue de los demás pueblos africanos.

* Sobre los nómadas wodaabe, *vid.*, del presente autor, *Nomads of Niger*, Abrams, 1983.

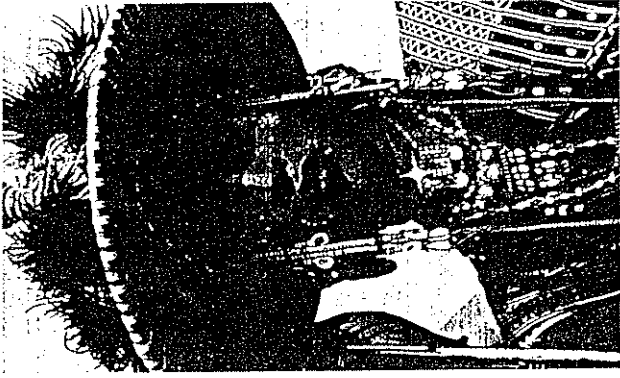
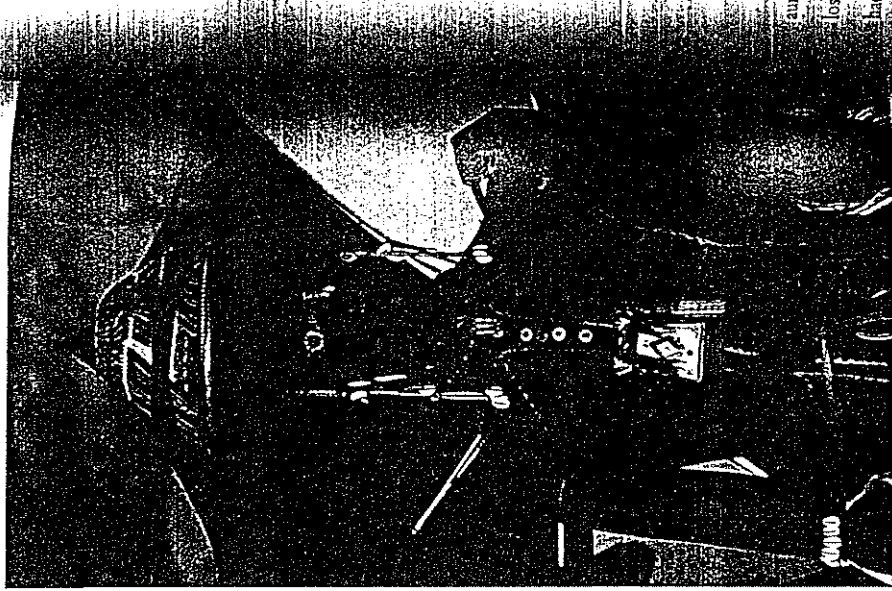
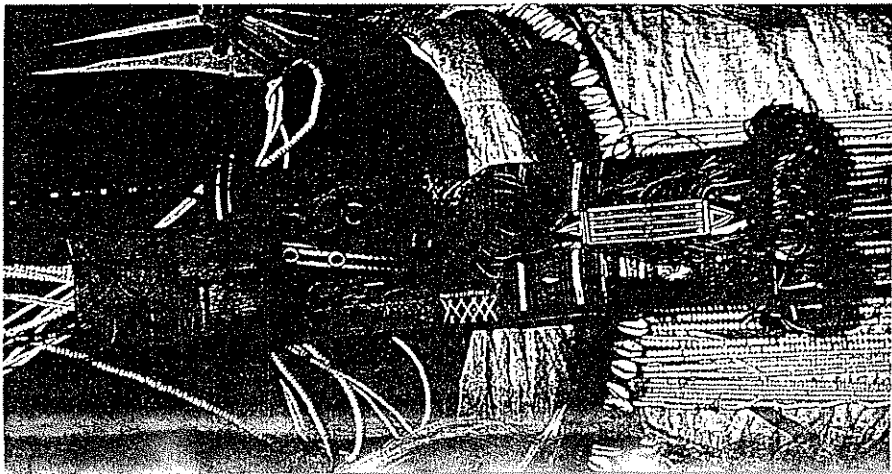


Antes de que den comienzo las danzas, los jóvenes wodaabe recorren el Sahel en busca de camaleones, con cuya piel, seca y pulverizada, preparan un cosmético de color verde que se aplican en la cara. Green, de un modo algo poético, que, así como el camaleón cambia de color, este maquillaje transforma el rostro del hombre que se lo pone. Le quita el aspecto tirante y quemado de la estación seca y pone de manifiesto su belleza natural—su ancestral derecho de nacimiento.



Muchas horas de preparación preceden a cada baile. Para el *yaa'ke* —el concurso de encanto—, se aplican grandes cantidades de un polvo de color amarillo pálido que aclara el tono de la piel, y con líneas de kohl trazadas con mucho tiento hacen resaltar el blanco de los ojos y los dientes. Una raya amarilla que va de la frente al mentón hace que la nariz parezca más larga, y afeitándose el nacimiento del cabello dan la impresión de tener la frente más grande. Estos rasgos físicos son dos de los más admirados por el *los wodaabe*.



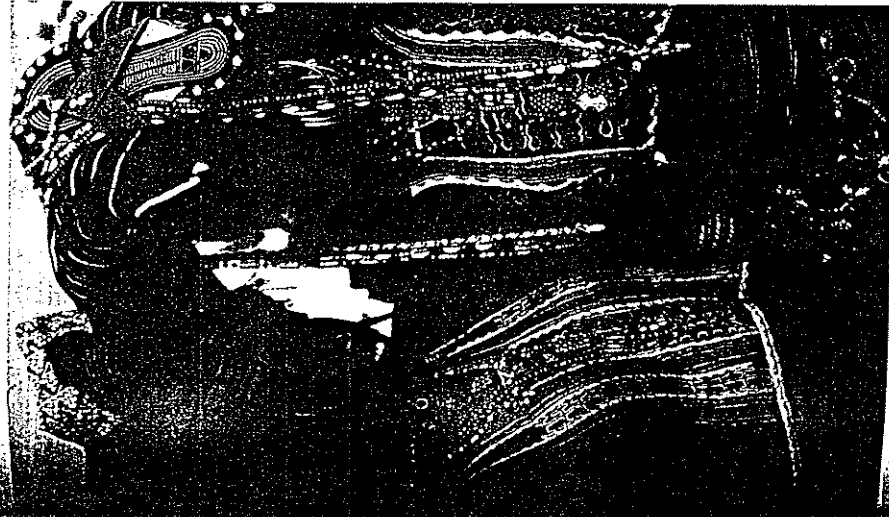


Los danzantes llevan al cuello un colgante donde guardan pócimas mágicas que, además de protegerles, aumentan sus facultades. Estos talismanes conceden encanto y belleza, guardan de las malas lenguas, protegen de los celos, hacen irresistible a quien los lleva y le libran de todo daño. Uno de ellos, en particular, sirve para hacerse invisible cuando se sale de noche a robar una mujer. Todos los hombres llevan, también en este colgancia un frasquito de *magani*. Los *wodaabe* son muy sensibles a los perfumes y piensan que, llevando esta fragancia hecha con pócimas secretas, las mujeres del jurado les encontrarán irresistibles.

Cuando un hombre desea a una mujer, se lo hace saber pestaneando. Ella tiene entonces que bajar recatadamente la vista; no le está permitido mirarle directamente a los ojos. No obstante, si la mujer le interesa ese hombre, alza de cuando en cuando la mirada, y entonces él tuerce las comisuras de los labios para indicarle detrás de qué arbusto quiere encontrarse con ella.



Las mujeres, en calidad de observadoras y árbitros, desempeñan un papel más pasivo. Pasan menos tiempo acicalándose, pero también siguen ciertos procedimientos. Después de trenzarse el cabello, se insertan de seis a diez ligeras anillas de latón en cada oreja. Las que pueden lucen un paraguas de colores que les sirve para protegerse del abrasador sol sahariano.

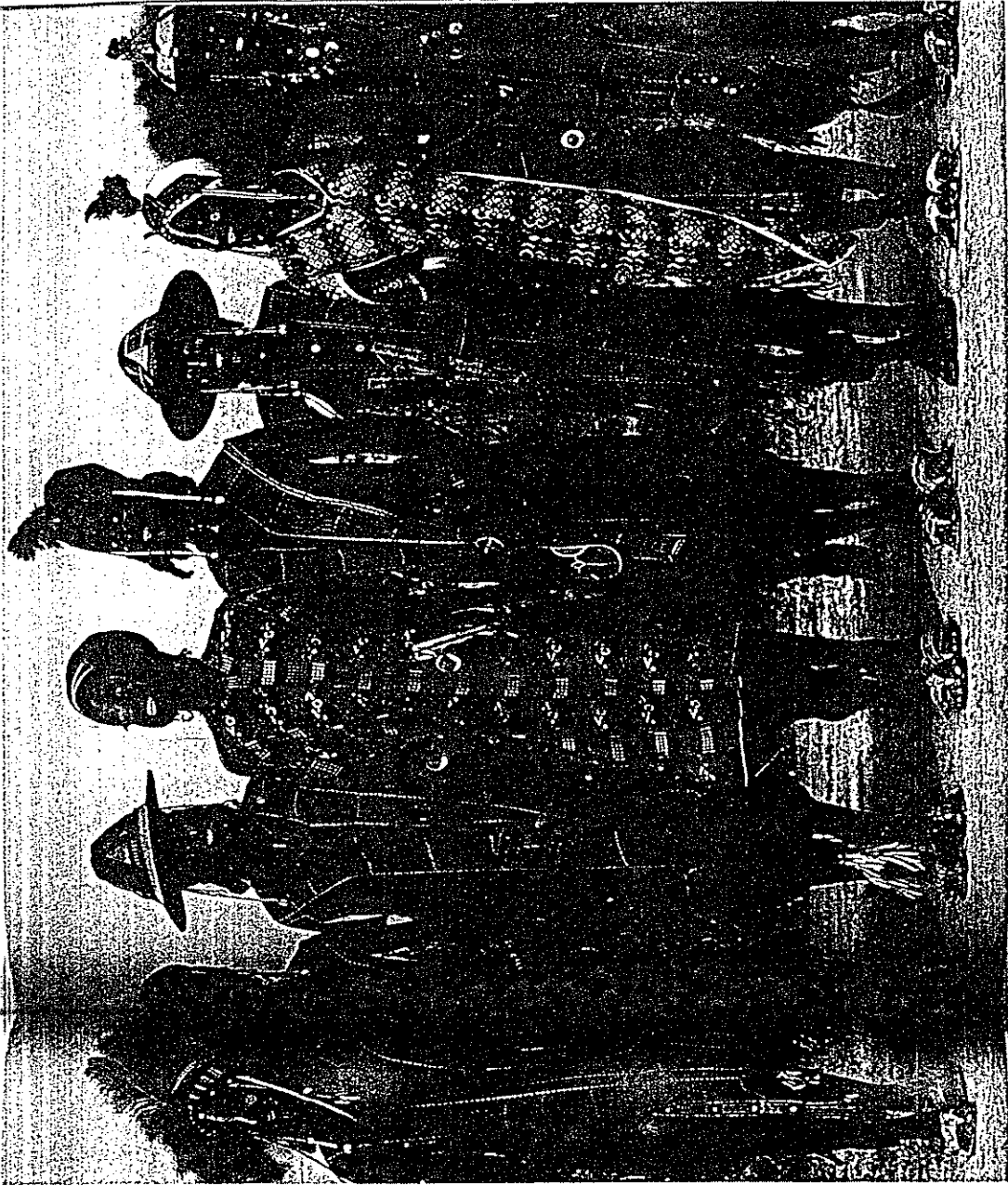


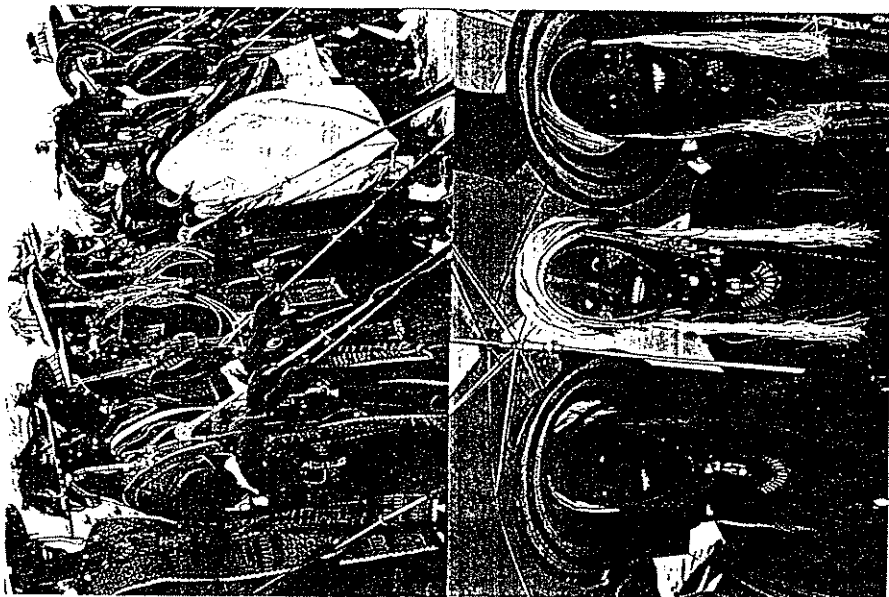
Las mujeres pasan entre tres y cuatro meses bordando a mano los trajes que llevarán ellas y sus hombres. Cada bordado tiene un nombre y una historia en particular. A modo de toque decorativo final, una joven ha añadido un par de sandalias nuevas a su tocado.

Cuando los hombres wodaabe definen en sus canciones la belleza ideal de la mujer, dicen que ha de tener unos ojos como los de las gacélas, una piel tan clara como el agua, unos dientes tan blancos como la leche y una espalda tan larga y recta como un retoño de acacia.



El *yazke* es el baile del encanto y la personalidad. Los danzantes forman una larga fila enfrente de una multitud de mujeres que observan atentamente cada movimiento que hacen. Colocados hombro a hombro, balancean el cuerpo, poniéndose de puntillas para parecer más altos, y comienzan a hacer una serie de muecas, a cual más extravagante, sobre las que se juzgará su encanto, magnetismo y personalidad. Los ojos se quedan en blanco; los dientes centellean; los labios, apretados, se abren de pronto, estremeciéndose, y las mejillas se inflan para emitir cortos resoplidos.

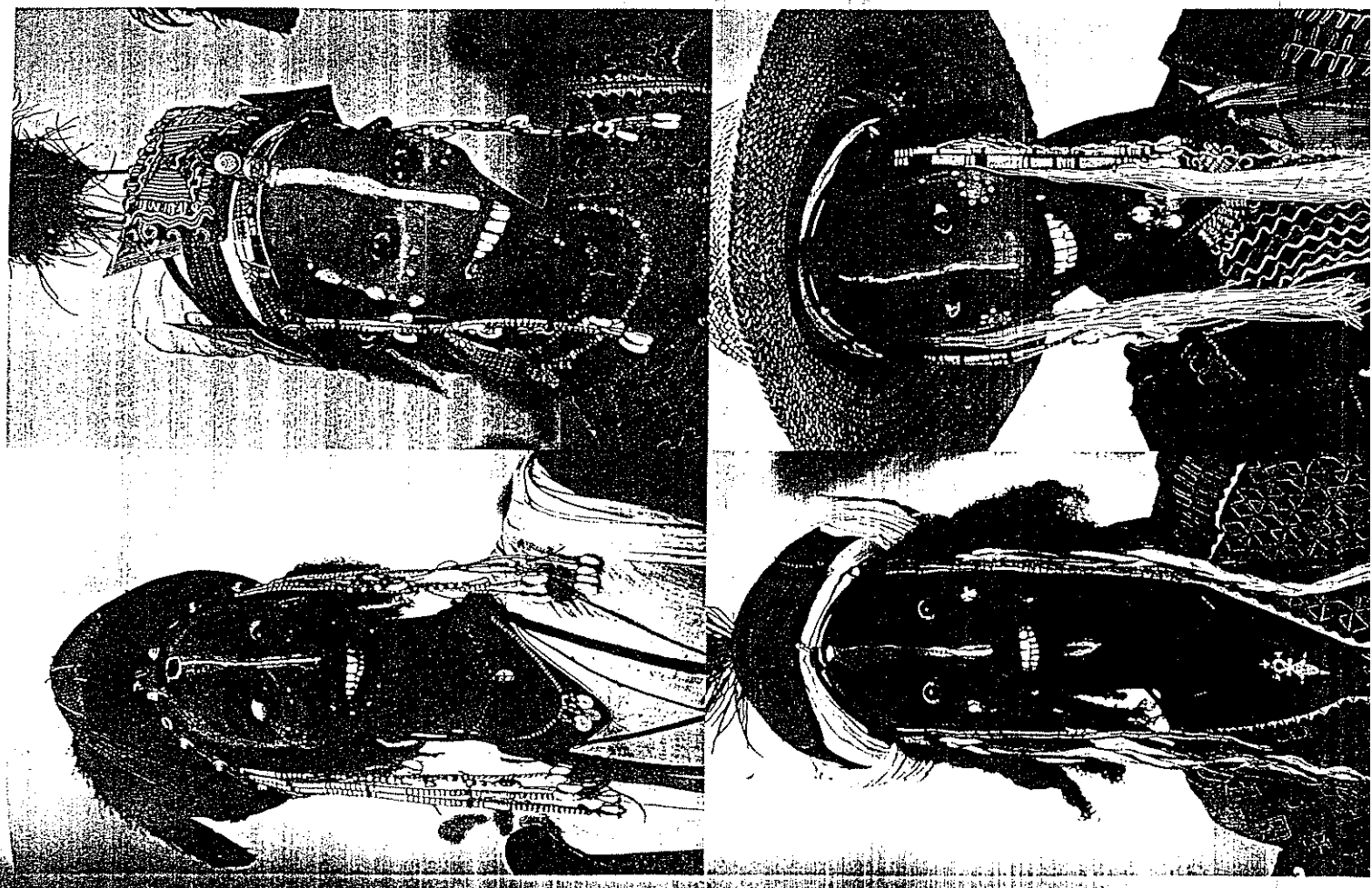


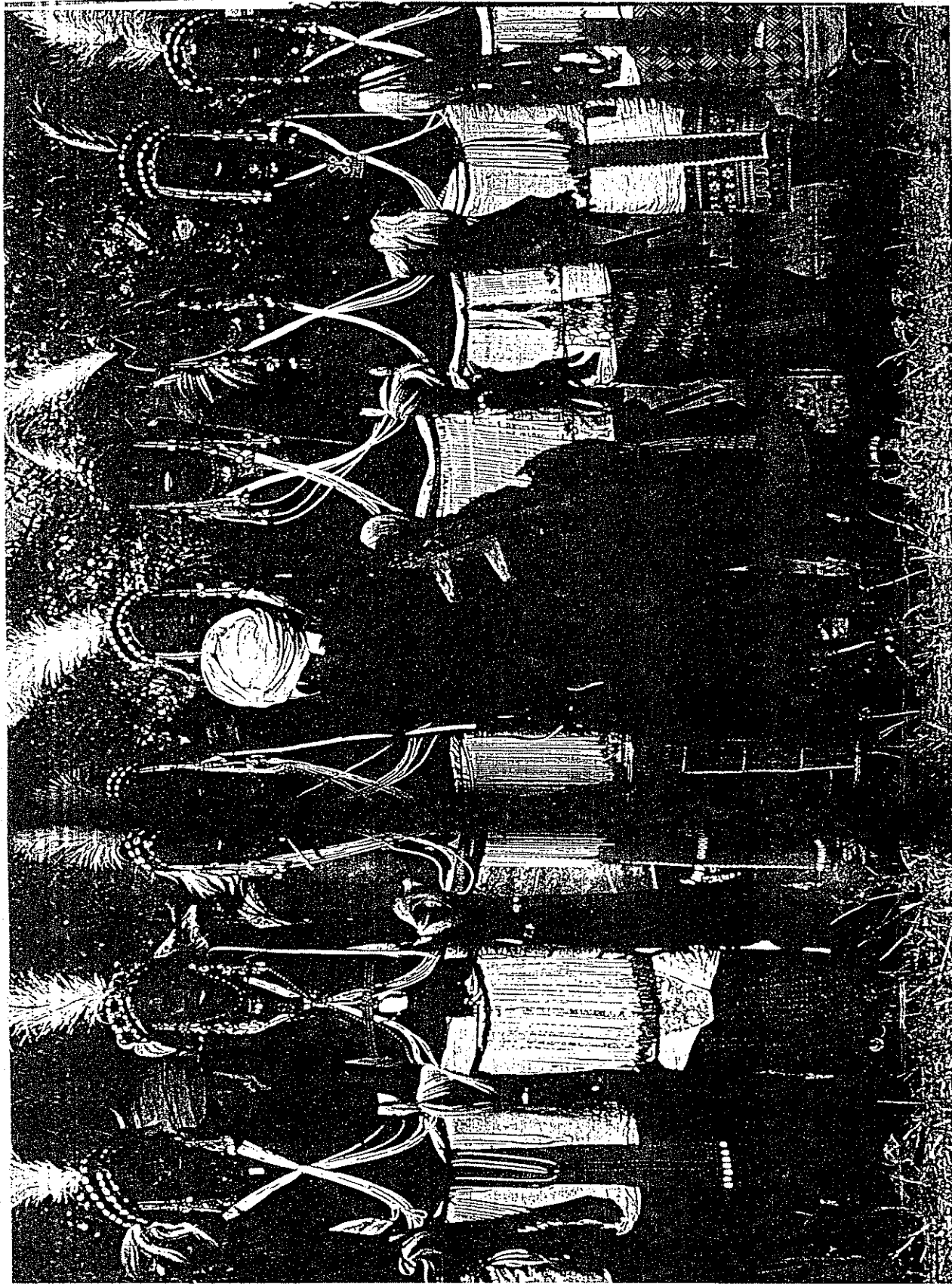


Las ancianas recorren sin parar la fila de danzantes y les provocan, se burlan de ellos, les hacen una crítica tras otra, para animarlos a superarse. Si una vieja se precipita hacia uno de ellos y, gritando «yee hoo», le golpea suavemente el torso con la cabeza, el elegido sabe que le están prestando especial atención.

Dejar un ojo quieto y poner el otro en blanco a la vez es un gesto que atrae especialmente a las mujeres. Los wodaabe dicen que es con la fuerza de los ojos con lo que se hacen las conquistas y los matrimonios.

Derecha: jóvenes que han ganado el *yaake* por su notable encanto.





Con el paso de los días, la semana se convierte en un agotador maratón de baile, cuya principal atracción son las sesiones de *gerewol* celebradas por la tarde y por la noche. En esta danza se elige a los hombres más apuestos.

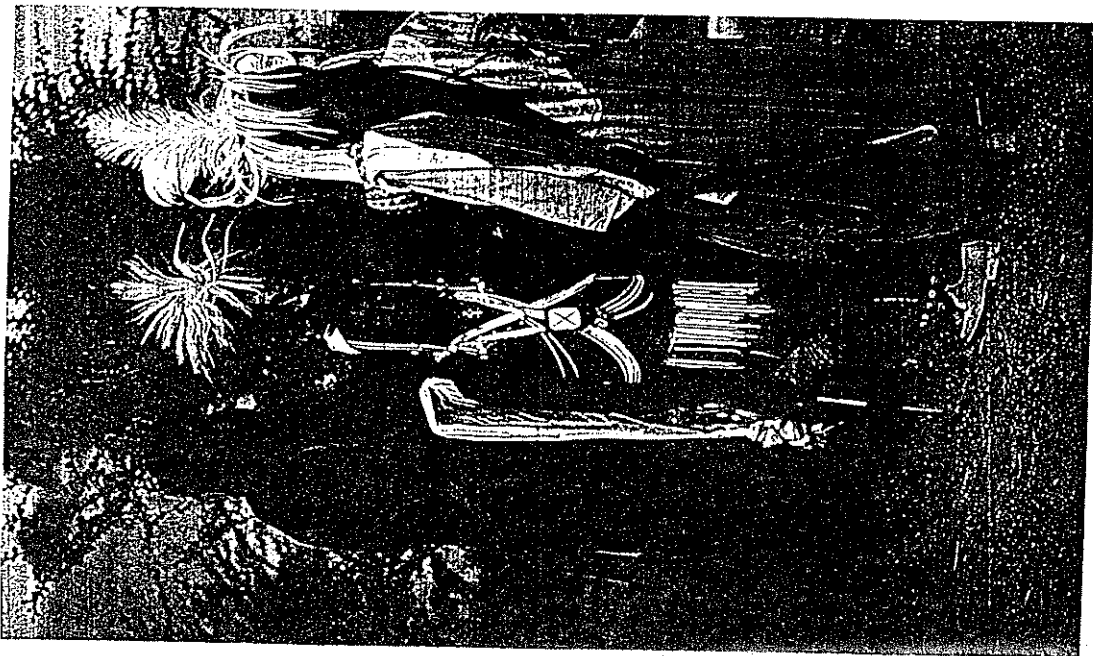
Vestidos de modo similar, con una ceñida falda ajustada por las rodillas, collares de abalorios blancos entrecruzados sobre el pecho desnudo y turbantes adornados con plumas de avestruz, los concursantes se ponen en fila delante de su público.



Tres muchachas solteras, elegidas por su belleza, son traídas por las ancianas para que hagan de jueces. Arrodilladas pudorosamente, ocultan con la mano izquierda su escrutadora mirada. Tras observar un rato a todos los danzantes, las tres jóvenes se levantan y caminan lentamente hacia los que han elegido.



Para seguir llamando la atención, los finalistas hacen todas las muecas y ademanes de que son capaces. Las jóvenes jueces señalan a sus favoritos balanceando graciosamente el brazo. Al final resultan elegidos los hombres más apuestos.



Los ganadores se arrodillan para ser coronados con un penacho de crines de caballo. Pero los premios que reciben son intangibles: amor propio, la admiración de los demás hombres y el ardor de las mujeres. En su fuero interno, estos hombres saben que personifican el legado de belleza de Adán y Adana.

Traducción de Carlos Laguna Piorno

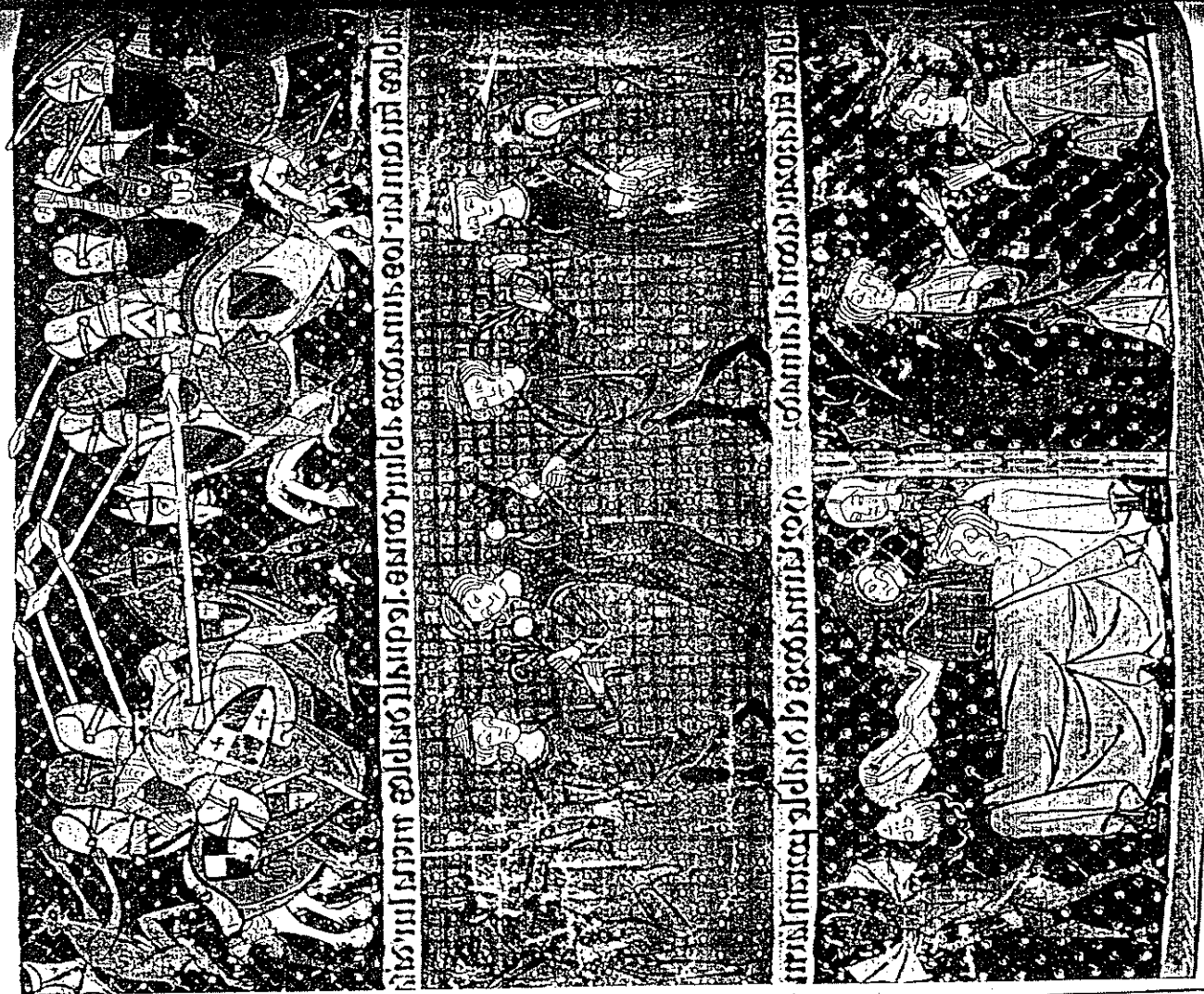
Las recompensas del amor

René Nelli

La contemplación de la dama desnuda

Entre el beso y el «acto» (indefinitamente aplazado) existían, en la erótica provenzal, otras recompensas más secretas, de las que los trovadores, por discreción, sólo hablaron de una forma hipotética, pero de cuya existencia no debe dudarse. Nos referimos a la *contemplación de la dama desnuda* y al *asag* (prueba de amor). Eran dos ceremonias íntimas, impúdicas pero comedidas, cuya práctica en seguida se extendió por la costumbre y la repetición. Había casos en que la dama no se mostraba desnuda más que en el *asag*, y en otras ocasiones, tras dejarse abrazar —desnuda o escasamente vestida— por su amigo (vestido), no juzgaba oportuno someterle a la «prueba», lo que hubiese sido para él la coronación del *Fin' Amors*. No hay que confundir, por tanto, estas dos clases de «recompensas», que no estaban necesariamente unidas.

La alta consideración que tenía la belleza física de la dama puede explicarse, en parte, por el carácter casi milagroso que la mayor parte de los primitivos concedían al cuerpo femenino, el cual, como es sabido, producía en el hombre, en tiempos de Guillermo IX, efectos casi mágicos. No creemos que los trovadores tuviesen más o menos presente —tras haber tenido conocimiento seguramente por los poetas árabes— el valor místico intrínseco que posee en la India, según Mircea Eliade, la «desnudez ritual» de la mujer, en la medida en que ésta encarna la Naturaleza, la Prakṛti; pero sí debemos señalar que, a menudo, pusieron el acento en la belleza física de la dama, considerada como una *obra perfecta de Dios*, y en consecuencia, como una especie de resumen de la Naturaleza (de ahí sus poderes sobre el corazón y el cuerpo del amante). Veamos algunos ejemplos que siguen esta línea. Guilhem de Cabestanh dice: «El propio Dios la hizo sin defecto de su propia belleza» (*quelh eys Dieus senes fallida la fes de sa eyssa beutat*) (I,5-6), y «Cristo



Breviario de amor, siglos xiii y xiv.
De un códice provenzal (Biblioteca de El Escorial).

no creó nunca una tan bella» (*tam bella non aspiet Crist*) (III, 17-18). Giraudet le Roux, dirigiéndose a su dama, afirma: «Dios puso un cuidado especial en adornar vuestro cuerpo con cualidades que lo embellecen»². Puede admitirse, pues, que los trovadores sacralizaron de alguna manera la belleza femenina, no como hicieron los indios para la *yogini*, sino más bien en referencia a su creación por parte de Dios, y desde luego en una atmósfera purificadora, que excluía cualquier confusión con una simple promesa de placer erótico. Mientras se busca en sus poemas, en vano, la exaltación viva y franca del acto sexual, se encuentra, por contra, en numerosas ocasiones y con diversas formulaciones, el ardiente deseo de ver a la dama desnuda. Es sorprendente incluso el contraste entre su timidez habitual y la audacia de este deseo. Y se repite con tanta frecuencia en toda la poesía provenzal y en todas las épocas que hay que pensar que se consideraba algo lícito, que correspondía a una costumbre aceptada por la buena sociedad, y que constituía, en fin, una de las recompensas que la dama tenía a su disposición para proporcionarse un amante fiel.

Este tema aparece en el origen mismo de la poesía cortés, es decir, en Cercamón, continuando sin modificaciones hasta el final de la civilización occitana, en donde el amor se sitúa, podría decirse, entre la imagen soñada del cuerpo de la dama y el recuerdo que el amante debe guardar de su belleza. Muchas veces, en efecto, esta belleza sólo es imaginada, o entrevista en sueños, sobre todo en el caso de trovadores tímidos como Arnaut de Mareuil³. A menudo también se idealiza, se interioriza y en el punto álgido del amor es la perfecta identificación con su dama lo que permite al amante evocarla mágicamente en su corazón⁴.

Pero este idealismo puro nunca impidió a los trovadores más castos que pudiesen aspirar al favor de contemplar, realmente, el cuerpo de sus amigas. En el caso de Cercamón es evidente que no se trata más que de un deseo (explícitamente formulado, por otra parte): «Rogaré a Dios, dice, para que un día pueda tocarla (*l'ades*) o verla en el momento de acostarse» (I, 23-24); y en la mayor parte de los trovadores clásicos encontramos este mismo deseo. Arnaut de Mareuil promete tímidamente estar «allí donde se desnude su dama, pues sería un gran honor el que le concedería» (XVI, 25-30). Es evidente que estos ruegos no tendrían ningún sentido si no fuesen susceptibles de ser atendidos. Y en alguna ocasión lo fueron.

Hay que decir que esta recompensa que concedía la dama no comprometía en absoluto su honor, y tampoco contradecía ni el derecho de Amor ni el *Fin Amors*. En

realidad, era fácil para ella recibir a su amante «allí donde se desnudaba», sin que su virtud fuera cuestionada, pues siempre podía llamar a sus doncellas, que casi siempre la acompañaban, o incluso a su marido. Los amantes más favorecidos, los que se encontraban en el tercer o cuarto grado del vasallaje, podían tener el «honor» de asistir al momento en que sus amigas se acostaban o se levantaban. (Según una *razo*, Bertran de Born había contemplado la desnudez de su dama, sin obtener otros favores.) Sin embargo, para guardar las apariencias, por temor a los murmuradores, para preservar también el pudor de las nobles damas, la «ceremonia» debía tener un carácter clandestino. El amante conseguía espiar cómo se desnudaba y se acostaba la joven mujer, sin su conocimiento, tras haberse asegurado la complicitad de alguna criada. Un pasaje de la novela *Fiamenca* parece referirse a esta treta de enamorado: «Vosotros, gritan las invitadas de Archambaut dirigiéndose a los hombres, estáis contentos siempre que la dama sea amable y os acoja debidamente; pero el que la vea *cuando se desnuda, al acostarse o al levantarse, no querrá, a poco que piense, ceder semejante dicha a las camareras*» (570-580). Estas astucias, estas artimañas amorosas existieron en todos los siglos —los grabados del siglo XVIII son particularmente ilustrativos— pero es únicamente en la erótica occitana donde se transforman en una especie de rito del amor puro, destinado a mantener la alegría en el corazón del amante y a recompensar su fidelidad. La ceremonia tenía diversos grados; la dama podía, según su fantasía, mostrarse completamente desnuda o ligeramente desvestida. La encantadora escena trazada por Bernart de Ventadour nos ofrece sólo la imagen de un desnudo parcial... o progresivo:

Será una gran decepción si ella no me llama para ir a la habitación donde se desnuda, para que cuando disponga (*per sa comandá*), vaya yo a su lado, al borde de la cama, y de rodillas, humildemente, le quite sus bien calzados zapatos (*a geróhls et amilianz*), si tiene a bien ofrecerme el pie.» (*Lanquan vei per mei la landa*, B. de Ventadour, V, pág. 45.)

Parece lógico que el amante, al verse en circunstancias tan favorables, debía recibir o dar algunas caricias furtivas. Siempre que no mostrarse demasiado atrevimiento o impaciencia podía rozar el cuerpo de su amiga. Cercamón iba más allá, pero sólo en su imaginación: «No tengo ganas de vivir si no puedo besarla y tenerla (*baizar e tener*) junto a mí (*josta mi*) en una habitación encortinada» (II, 45-49). En esta línea, dejaríamos el amor codificado para entrar en la pasión, que sólo se guía por su fantasía... Aclaremos,

no obstante, que los besos dados por la dama se consideran siempre, en la Edad Media, más castos que los que «recibe» el amante. La dama *desnuda* podía abrazar a su amigo (vesido), ceñirle con el cinturón de sus brazos («*Pros m'es et honors... que m'volezet far de vostres bras sentura*», Guilhem de Cabestanh, IV, 28-30), y nadie se sorprendía si ella tomaba la iniciativa de darle un beso, pero él no lo devolvía (al menos, no consta en ninguna parte que lo devolviese). En realidad, tras haber otorgado a su adorador algunas pruebas de amistad, a las que concedía un escaso valor erótico, procedía despedirle. Y si respetaba la *mezura*, debía obedecer. En el supuesto en que el hombre consiguiese más, el encuentro tomaba todas las características del *asag*. Pero las dos ceremonias eran casi siempre diferentes, y estaban separadas por un nuevo margen de paciencia. Sin embargo, era frecuente que las cosas quedasen ahí, por causa, primero, de las dificultades que se acumulaban, y también porque la dama no siempre sentía una auténtica pasión por su fiel pretendiente. En el *asag*, por contra, sí se entregaba a una verdadera pasión.

El *asag* (o prueba de amor)

En el amor cortés teórico, el *asag* o *asais*⁵ ocupaba el lugar del «acto» caballeresco. La pasión comenzaba con él, se exaltaba, se ponía a prueba y generalmente concluía satisfaciéndose de modo imperfecto. Había, pues, tres significados esenciales, que obedecían a finalidades muy diferentes. En primer lugar, recordaba, en cierto sentido, a los subterfugos eróticos utilizados por las mujeres pudibundas, en nuestras sociedades modernas⁶, para adormecer el deseo sin perder el honor; era, por tanto, un *amor imperfectus*. En segundo lugar, significaba para el amante, que podía al fin contemplar y abrazar a su dama, la suprema recompensa de su ferviente fidelidad: el *asag* era una prueba de *valoración*. Y, por último y sobre todo, permitía a la dama —y éste era el punto esencial— «poner a prueba» a su amante, y comprobar si era amada con un amor de corazón (*amor coram*) o simplemente deseada como objeto carnal: el *asag* era una prueba impuesta al hombre *por la mujer*.

Desde este último punto de vista, tiene orígenes muy antiguos que hacen difícil su encuadramiento en el marco demasiado estrecho en que la filología encierra, de ordinario, al amor provenzal. Hay todavía en Europa un gran número de pruebas de este tipo,

en que el enamorado —muchas veces el novio, en las tradicionales sociedades cristianas— se sitúa en condiciones tentadoras y heroicas, a fin de mostrar a la joven muchacha que la quiere por su persona y no solamente para el placer. En muchas regiones occitanas era frecuente, en el último siglo, que el muchacho se introdujese mediante una escalada simbólica en la habitación de su prometida, y pasase toda la noche junto a ella en la misma cama, pero sin desvestirse. Si la faltase al respeto atentaría gravemente contra la costumbre.

Así pues, el *asag* provenzal está más unido a los instintos del hombre y de la mujer que a este viejo legado de la civilización antigua. Tal vez sea, en efecto, una ley natural el que los hombres puedan mantenerse castos, sin esfuerzo, cuando están sinceramente enamorados, e impacientes cuando no lo están. Las mujeres, por contra, tal vez deseen el amor físico cuando se sienten verdaderamente amadas, y más recitentes si sospechan que no lo son en la misma medida. Esto lo expresaba Fabre d'Olivet, a su manera, diciendo: «El instinto del hombre le lleva a gozar antes de conocer, mientras que en el caso de la mujer hay una preferencia por conocer antes de gozar»⁷. Debe tenerse presente, por otra parte, que el *asag* se adapta perfectamente a la sensibilidad femenina —de respuesta más lenta que la masculina—, y que cuando la unión física es el resultado de la unión espiritual, la moderación del amante (es decir, los cuidados que dispensa a todo lo que se derive de los sentimientos de su querida) constituye ya, en sí misma, una prueba de amor.

Digamos también que al no poder satisfacerse plenamente en el acto el amor total —ya que por sí mismo no garantiza la unión de los corazones, y sólo tiene pleno sentido si expresa una pasión recíproca— las mujeres veían en la eventual frialdad carnal de sus amantes, siempre que estuviese acompañada por una gran exaltación sentimental, la señal de que eran amadas de una manera *sincera* y *duradera*. La razón de ser del *asag* estaba, pues, no tanto en someter a una prueba a la voluntad y al estoicismo del hombre, como en manifestar *in re* que el amor, natural y espontáneamente, es casto en sus comienzos. Las *coblas* catalanas dan todavía testimonio de estas ideas y de estas prácticas, que pudieran parecer a primera vista «preciosistas» o caballerescas, aunque son en realidad primitivas y populares. La *cobla* siguiente viene a decir que el comportamiento al que nos venimos refiriendo sería, para un santo, una prueba de virtud o heroísmo, pero en el caso del enamorado no es más que la expresión directa de un sentimiento, lo bastante profundo como para trascender temporalmente la unión de los cuerpos:

Ni el Santo Padre de Roma
 haría lo que yo he hecho:
 dormir contigo una noche
 y no tocar tu cuerpo.

Así pues, no hay que confundir estas pruebas de amor, de las que el *asag* provenzal es el ejemplo más perfecto, con otros ritos probatorios que se le parecen externamente, pero que no tenían el mismo significado. La resistencia a la tentación sexual, el rechazo temporal del acto físico formaban parte del ceremonial de obligaciones de la juventud masculina, durante su iniciación. Las circunstancias eran similares, pero el papel de la mujer era distinto: debía excitar la lujuria en el muchacho, mientras que éste tenía que rechazar enérgicamente el deleite, pero no para acoger en su corazón un amor «purificado». Se prestaba, en definitiva, a una «prueba» anti-erótica. En el siglo XIV, algunos beguinos de san Francisco sostenían igualmente que para un hombre y una mujer tenía un gran mérito dormir en la misma cama, si no hacían otra cosa que manifestarse recíprocamente el rechazo que les producía la carne. Se trata de otra versión del caso anterior, con la única diferencia de que aquí la mujer compartía con el hombre el beneficio místico de la operación. No dormían juntos para instaurar entre ellos un amor intersexual platónico, sino para probarse a ellos mismos que tan sólo Dios ocupaba sus pensamientos. También era éste un ejercicio espiritual anti-erótico.

A veces, en las tradiciones neo-célticas, se pone a prueba a los dos amantes en un escenario muy parecido: descansan en una misma cama, separados por una espada o por un niño. En la medida en que se esfuerzan en permanecer castos para obedecer a Dios, a la moral religiosa o a su obispo, esta «prueba» recuerda a las dos anteriores. También se aproxima al *asag* provenzal en que los jóvenes se aman aquí con un amor apasionado. Pero no debería, en modo alguno, confundirse con él. Pues, como antes demostramos, *al amarse tanto*, en la prueba neo-céltica los amantes sucumben (generalmente) a la tentación, mientras que en el *asag* cortés, si el trovador cede a sus instintos (y traiciona el juramento que hizo a su dama) es porque no la ama lo suficiente.

Finalmente, recordemos que según algunas teorías orientales —como las budistas y las yóguico-tántricas— se creía que el amor imperfectus (aquél que excluía la eyaculación) era capaz de asegurar, si se practicaba conforme al rito, la salud espiritual del adepto. Esta ceremonia erótica tenía un parecido aparente con el *asag* provenzal. Pero

aparte de que la mujer real, aunque pudiese encarnar la divinidad, sólo jugaba un papel de objeto o de símbolo —lo que no ocurría en el caso de la dama de los trovadores— sería imprudente atribuir el mismo principio de magia sexual al *asag* cortés. El amante y su dama sólo se proponían, parece, disfrutar interiormente —y mágicamente, si se quiere, pero con una magia totalmente distinta— un sentimiento de amor puramente espiritual.

Así pues, el *asag* (y sus diversas variantes «populares») aparece como algo absolutamente diferente de todos los ejercicios erótico-espirituales a los que se podría pretender asimilar: se sitúa dentro del amor intersexual, matizado por la contingencia temporal, asegura la puesta a prueba del hombre por la mujer, y, en consecuencia, la preponderancia simbólica del sexo femenino.

En los textos poéticos más antiguos, y ya en la obra de Guillermo IX, es siempre la dama la que «pone a prueba» (*assais, prueva*) a su amante. Pero esto no significa que el *asag* existiese en esta época en la forma que tomó a finales del siglo XII y en el XIII. Sin necesidad de remontarse a los tiempos en que las únicas pruebas que tenían que pasar los caballeros, para merecer los favores de sus damas, eran de tipo deportivo o militar, y por tanto sin relación directa con el amor, hay que admitir que las que se les imponían al final del siglo XI, aun estando más próximas a esta pasión, no tenían todavía más que una regulación externa. Las damas, para que no pareciera que cedían demasiado de prisa a las insinuaciones de sus amigos, para no sufrir sus desprecios, «probaban» su paciencia, su cortesía y su galantería antes de entregarse a ellos. El *asag* era entonces, si se quiere, el conjunto de tácticas dilatorias que el cuidado de su reputación obligaba a adoptar a las damas. Un poema alegórico de finales del siglo XIII, *Chastel d'Amor*⁸, alude todavía a estas pruebas de amor, más caballerescas que cortes: «Al principio, dice el poeta, se produce una cierta decepción, pues ellas hacen sufrir penas y tormentos a sus amantes, hasta que conocen sus verdaderos sentimientos. Por todo ello, no tiene lugar la aceptación hasta que no pasan la prueba correspondiente (*reconogud*)». Puede decirse, a partir de la alegoría, que aunque las damas del castillo atormentaban inicialmente a sus amantes, no es menos cierto que ellos al final no les negaban nada. Este último ejemplo demuestra que estas pruebas de estilo pre-cortés sobreviven durante mucho tiempo, coexistiendo con el *asag* clásico. De hecho, duraron más que él: la práctica de llevar a cabo actos heroicos por el amor de una mujer duró, entre unas cosas y otras, hasta la Revolución de 1789, y en el lado femenino, las largas dilaciones seguidas

de una renuncia pura y simple, hasta 1926, más o menos. Pero, en el fondo, estas pruebas no tenían nada en común con el *asag* clásico, el cual, además de la enorme paciencia previa que tenía que demostrar el amante cortés, comportaba una serie de reglas de gran sutileza que intervenían hasta en el *jazer*, y en los instantes en que, de ordinario, el amor no conoce leyes.

Los trovadores emplearon poco la palabra *asag* (o *assais*), y en contadas ocasiones explicaron lo que era. Sin duda, porque no había muchos que fuesen dignos de merecer un honor semejante; también, porque si lo habían obtenido tenían que ser discretos; y, por último, porque en sus casos sólo debían celebrar el deseo insatisfecho y la *joï*. Pero las *trobairitz* —ellas— se mostraron mucho menos reservadas. Como eran las damas las que proponían el *asag* —privilegio de su sexo y expresión de su supremacía moral— hubo algunas que hablaron, con toda naturalidad, de una ceremonia final de acuerdo con la costumbre. Una de las más encantadoras, la condesa de Die, fue calumniada, según parece, a causa de sus graves equivocaciones. Recibió el apelativo de la «*Safo*» provenzal. Raynouard le atribuye «una sensualidad completamente material»; sensualidad, añade Jules Vèran, que exterioriza con una gran frialdad». André Berry resalta «su absoluta ausencia de virtud...». Por tanto, sus poemas reflejan exactamente los lugares comunes de la erótica *depurada* de su época, y esta singular mezcla de exaltación voluptuosa y castidad que caracteriza al amor provenzal en general, y al *asag* en particular. ¿Qué contiene, pues, la más «impúdica» de sus canciones (*Esat ai en gran cossivier*) que no sea totalmente conforme con las teorías recibidas?

Me ha causado una gran pena el amor de un caballero. Quiero que se sepa siempre la pasión desbordada que sentí por él. Y aquí estoy abandonada (*trahida*) con el pretexto de que no le di mi amor. ¡Qué decir de mis delirios, tanto en la cama como vestida!

¡Cuánto desearía tener una noche a mi caballero en mis brazos desnudos, y que fuese feliz al hacerle yo, solamente, una almohada con mi pecho! Estoy más enamorada de él que Flora lo estuvo de Blancaflor; le doy mi corazón y mi amor, mi espíritu, mis ojos y mi vida.

Mi bello amigo, amable y cariñoso (*avimens e bos*): aunque nunca os tuve en mi poder (*en mon poder*), si pudiese dormir una noche junto a vos (*jaigues ab vos*) y daros un beso de amor (*un bais amors*), me encantaría —sabello— estrecharos en mis brazos en vez de mi marido (*en luoc del marri*), siempre que me prometieseis antes, mediante juramento (*ab so que m'aguessetz plevit*) que haríais lo que yo quisiese (es decir, no más de lo que yo quiera)⁹.

Examinemos atentamente este poema. Es evidente que nuestra enamorada —tal como da a entender con toda claridad— ya no está unida a su caballero. Y esto es así porque la abandonó, al no considerarse suficientemente recompensado por sus «delirios» en la *cama o vestida*, y que se supone que eran los autorizados por el *domnei*; menos libertino. «Vestida», esta segunda palabra debilita en gran medida la anterior. Como se sabe, las muchachas jóvenes de cierto aire mundano no veían ningún inconveniente en invitar a sus amigos para que se acostasen en la cama junto a ellas. El único atrevimiento —más aparente que real— de la condesa de Die está en que invita a su caballero a realizar la prueba (o tal vez, una «nueva» prueba). Pretende que sufra el *asag*, exigiéndole que no caiga en la tentación, salvo que ella deseara sucumbir también; después, le hizo prometer, mediante juramento, que aceptaría sólo lo que ella le ofreciese. (Esta reacción de la sensibilidad femenina contra los derechos abusivos y carentes de cariño del marido es muy frecuente en el siglo XIII: la mujer quiere tener a su amante *en son poder*). Éste deberá contentarse, pues, con descansar sobre la almohada de los brazos desnudos de su dama, también podrá echarse a su lado (*jaizer*), contemplarla (*remirar*), y, en definitiva, la podrá tener, *abrazar, baizar, manejar*: éstas son las intimidades, importantes pero contenidas, permitidas por el amor cortés, y siempre formuladas de esta misma manera estereotipada. Los trovadores más castos utilizaron para expresarse estos «clichés» sin ninguna malicia. Así, por ejemplo, Arnaut de Marueil, e incluso Matfre Ermengaut¹⁰, que cita, a este respecto, una *canço* de Daude de Pradas. Aunque los amantes no querían el *domnei* para «ir demasiado lejos» (*non es dompneis pueis torn' al ver*), sí querían, sin embargo, que el encuentro fuese físico (*tener, abrazar, manejar*). Es inútil insistir en la significación siempre «cortés» de los contextos en los que se encuentran inmersas estas tres palabras, consideradas como constitutivas de la definición del *domnei*, antes de llegar a ser *asag*. En la erótica caballeresca, incluso, siempre corresponden al momento —todavía casto— del cortejo: «... *Ab vostra dona domnejar / e likeys tener e abrazar*» (*Nouvelles du Perroquet*, 151-52). Brunissen, en la novela titulada *Jaufré*, sólo desea *baisar, abrazar y tener* al héroe del que está enamorada...

La condesa de Die, en la obra que nos ocupa, no hace ninguna alusión a estas caricias corteses; las resume diciendo: «Me encantaría —sabello— estrecharos en mis brazos (*que-us tengues*), siempre que me juraseis antes que no haréis más de lo que yo quiera.» Sabemos que el espíritu «galo» —tan alejado, por otro lado, del espíritu occitano— siempre interpreta estas últimas palabras en un sentido placentero y libidinoso. Pero ¿es

posible esto? Habría que tener una imaginación bastante trastornada para sostener que la dama se reservaba el derecho de exigir de su amante ciertos refinamientos voluptuosos. ¿Sería necesario otro juramento? Hay que rendirse a la evidencia: es a causa de la virtud—relativa o absoluta, sincera o hipócrita—por lo que habla así la condesa; o, si se quiere, por un pudor que debe entenderse. Todo esto significa que hay «realidades» que el amante tiene prohibido alcanzar. Ella lo dice categóricamente: «Desaría tener a mi caballero en mis brazos desnudos, si se considerase suficientemente recompensado, «solamente» con que le hiciera una almohada con mi pecho.»

No parece que las damas del siglo XIII fueran muy avaras con estas recompensas, que se consideraban simplemente como muestras de cortesía algo más significativas que otras. A la condesa de Die le bastaba con recordar lo que había aprendido en su juventud, para saber lo que estaba permitido y lo que no lo estaba, en este terreno. Había leído «textos» bastante semejantes, en el fondo, a la *Cour d'amour*, una especie de arte de amar algo tardío, pero anterior al *Roman de la rose*, donde se enseña a las jóvenes muchachas a conducirse por el mundo. «Debéis saber—les dice la Baillive d'Amour—lo que debe hacer una doncella cuando su amigo elegido está junto a ella, y *Fin'Amors* le ha concedido el gran honor de poder estar echada al lado de él (*qu'ab son bon amic l'a colgada*). Entonces, inmediatamente, ella deberá darle un beso, y después, con una sonrisa y palabras dulces, que le haga una almohada con uno de sus brazos (*que-l fassa coissin de son braz*), y con el otro le atraiga hacia sí, hasta abrazarle, y diga: «¡Qué buena suerte y qué gran honor! Podéis ver bien, mi bello amigo, que estoy a vuestra disposición. Ya veis que no me protejo ante vos. Sois tan amable y tan bueno (*tan bels et tan bos*) que no perjudicaréis ni a vuestra bella persona ni a vuestra amiga... Me entrego a vuestra voluntad (*cauzimen*). Y sabéis que al defraudar (*abetar*) a una joven muchacha se pierde el honor» (1159-1184).

La *Cour d'amour*¹¹ describe aquí una especie de prueba, ya que la muchacha se pone a disposición del amante, y está dispuesta a permitir todo (*tener, abrazar, baizar, manejar*) siempre que no quede «deshonrada». Esta prueba es de origen más bien caballeresco, pues se dirige a las muchachas jóvenes y no a las mujeres casadas. Pero, en este caso, poco importa. Unas y otras depositan la misma confianza en la virtud del caballero, y aceptan la misma convención, según la cual ciertas caricias—sobre todo las dadas por ellas—son esencialmente correctas, incluso «de buen tono». Asimismo, es cierto que el amor provenzal—tal como dijimos en numerosas ocasiones—es ante todo

la expresión del deseo de la mujer de escapar a la tiranía sexual del hombre. Las muchachas tienen amigos o «novios» que deben respetar, naturalmente, su honor, o, si no lo hacen, casarse con ellas; mientras que en el *asag* cortés, la lealtad del amante consiste en respetar el pudor de su dama, pues cualquier acto en contrario se interpretaría como una ausencia de amor. Pero las libertades que se toman las jóvenes y las mujeres son de la misma naturaleza. Puede verse claramente, según sus palabras, que *colgar ab si, josta si, o ab si*, no significa para ellas más que—a pesar de la resonancia «gala» que tomaron estas palabras (*colgar, baizar*) en nuestra época—«ponerse junto a alguien». Es la joven muchacha la que invita al amigo al encuentro amoroso, la que le atrae hacia sí, le besa, y le dice que se acueste a su lado. Y todo esto pertenece al «amor cortés». Si, por contra, el amante la turbase violentamente junto a él, besándola y abrazándola sin su colaboración, violaría la *mezura*, incurriendo en la *Leixaria*. Son sutilezas en el comportamiento, que corresponden siempre, en el vocabulario, a matices semánticos. La heroína de *Flámenca* invita a Guillermo a que se coloque a su lado, y le abraza por su propia iniciativa. Ocorre siempre lo mismo en otras novelas de la época, y es digno de mención porque en el cortejo propiamente dicho la dama se muestra, contrariamente, muy reservada, muy distante, y no hace nunca insinuaciones.

La condesa de Die—volvamos a mencionarla—actúa exactamente igual que todas las damas «bien educadas» de su siglo, y de una forma muy escrupulosa. Entrega a su amante «su corazón, su amor, su espíritu, sus ojos, su vida», pero no lo demás, o al menos, no lo promete. Por lo que respecta al «beso de amor», no se comprende cómo le deparó una reputación tan negativa, pues si es acreedora a una recriminación, hay que entender también esta censura a todo el amor cortés. Este *bais amors* es el beso de amante, opuesto al beso conyugal. Las damas del siglo XIII, al igual que las de hoy, establecían una diferencia entre el primero, que es libre, y el segundo, que es obligatorio. Sabemos que el amor cortés coloca al amante «en el lugar del marido», pero, a decir verdad, en un cierto sentido solamente, como señala claramente la *trobairitz*. En el *asag* no disfrutaba de todos los derechos del esposo; muy al contrario, tenía que jurar obediencia a su amiga en todas las cosas, y, en consecuencia, no erigirse en señor como suelen hacer los maridos.

Aunque la condesa de Die no lo designe por su nombre, se trata de un auténtico *asag* clásico lo que propone a su caballero. El que siga dudando de su existencia en el siglo XIII, deberá releer, para convencerse, la obra de Azalais de Porcairgues llamada

*Ar em al freg temps vegut*¹², donde se le describe con todo detalle, y además aparece nombrado (*assais*).

Veamos ahora las estrofas cuarta y quinta, que son las únicas que nos interesan para nuestro estudio:

Tengo un amigo tan valiente (*valor*) que supera a todos los demás, y no tiene pérfido (*trichador*) el corazón, pues me entrega su amor. Confieso que el mío le pertenece. Y el que diga lo contrario que Dios le dé mala suerte, pues sé bien lo que estoy diciendo.

Mi bello amigo, de buena gana me comprometo para siempre con vos, que sois cortés y de buenas maneras (*cortez e de bel semblan*); tan sólo os ruego que no me pidáis nada deshonroso (*sol no-m demandés outratge*). Pronto llegará el momento de la prueba (*tost en ventrem a l'assai*), y me pondré a vuestra disposición. Me habéis hecho la promesa jurada de que no me pediréis que ceda (*vos m'acets la fe plevida / que no-m demandés fallida*).

Como puede verse, los ritos probatorios son siempre los mismos, y Azalais de Porcairgues los utiliza con su amante, al igual que la condesa de Die hace con el suyo. Ella le pide, antes del *assai*, que jure que no intentará conseguir nada que pudiera suponer su deshonra (*outratge*), y acto seguido, se pone a su disposición (*merce*); en Cour d'amour: *cauzimen*). Resulta imposible interpretar la palabra *fallida* en un sentido «galov», opuesto al que tenía en la moral imperante en la época. Sabemos bien que *fallhir* significa para una dama, a veces (en *Flamenca*, por ejemplo), «cometer un pecado por no recompensar a un buen caballero que *merecía* su amor». Pero aquí no estamos ante ese caso. El pecado de la dama sería contra su honor, y contra el de su marido¹³, en el caso de que se entregase totalmente a su amante. El *assag*, tal como figura en la *canso* de Azalais de Porcairgues, verifica en su totalidad lo que ya sabíamos por la condesa de Die, y que veremos confirmado en otros muchos testimonios.

Parece demostrado que el *assag* era en muchas ocasiones hipócrita, y que daba la oportunidad a las tendencias caballerescas para prevalecer astutamente sobre los cortes. Una *tenison* de una dama desconocida (Dama H.) con Rofin (*Rofin, Digatz m'ades de cors*)¹⁴, parece demostrar que el *assag*, desde el punto de vista caballeresco, era bastante ridículo, pero, por eso mismo, se asienta mejor —indirectamente— su existencia «social».

Una dama tiene dos amantes. (Hay que decir que aunque esto no está muy de

acuerdo con la doctrina cortés, debe entenderse que se pone este caso —puramente teórico— para comparar dos tipos de amantes). Ella quiere, *de acuerdo con la costumbre*, que cada uno de ellos prometa y jure, antes de que les permita colocarse a su lado (*enanz que-ls voil ab si colgar*), que no harán más que abrazarla y darle un beso: «Que plus mas tener e baizar / no-lh faran...» (6-7). (Son siempre las mismas intimidades las que se consideran lícitas). La Dama H. pregunta a Rofin cuál de los dos amantes hizo mejor: el que actuó aceleradamente para llegar al «acto», o el que respetó su juramento. Los argumentos de la Dama H. —pues es ella la que se muestra, en este caso, menos idealista— son de tipo caballeresco y «galov». Según su opinión, un amante audaz debe hacer gala de su valor (*sa valor enansar*), conseguir todo lo que está a su alcance, y, en definitiva, desdenar un poco a las mujeres que, como es sabido, les gusta ser forzadas. Y por otra parte, quien no es valiente en el amor, tampoco lo será en los combates, etc... En definitiva, según la Dama H., el amante tendría un comportamiento poco viril si respetase el juramento que hizo a su amiga.

Rofin sostiene categóricamente el punto de vista opuesto, que es el del amor cortés teórico: el amante que experimentó su placer perdió la más *alta joya* (*la joia autiva*), es decir, el «mérito» que va unido al hecho de amar puramente. «Un amante verdaderamente enamorado (*d'amor coral*) no debe buscar un placer que sea contrario al honor de su dama (*qui a sa donna non s'onors*), un placer conseguido contra su voluntad. No debe faltar a su palabra. No debe violentarla moralmente.

No cabe ninguna duda de que el *assag* requería, al menos, esta contención temporal, esta moderación, esta *mezura*. Ciertamente, el amor total estaba dentro de la jurisdicción del amante, pero la regla del juego consistía, para él, si era sincero, en no desear más que *tenir, baizar, abassar, manejar* a su dama; y si no lo era, tenía que ser capaz, por el respeto que debía merecerle, de abstenerse de hacer nada hasta la próxima cita. Y si le causaba mucho sufrimiento, podía —y debía— confiar en su generosidad (*esperar de si dons socors*). Esto ayudaba bastante a mitigar el rigor de la prueba.

Flamenca es la única novela en la que aparece en escena un verdadero *assag*¹⁵, y en la que se expone claramente una teoría del mismo. Las aventuras caballerescas y cortes están, por así decirlo, yuxtapuestas: en la primera parte del poema predomina la atmósfera estrictamente cortés, y en la segunda, la caballeresca. La primera parte (que se desarrolla enteramente en el marco de un *casti-gülos*) concluye con la gran escena de amor que tiene lugar en un subterráneo, o mejor diríamos, en la habitación secreta a la

Entre vestido y desnudo

Mario Perniola

Magnificencia de la vestidura y verdad del desnudo

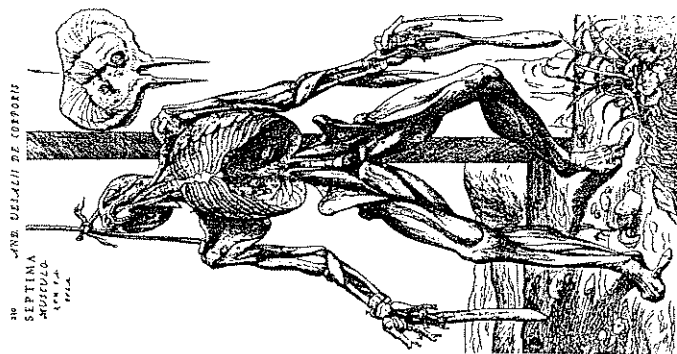
En las artes figurativas el erotismo se manifiesta como una relación entre las partes cubiertas por ropas y aquellas que quedan al desnudo. Su especificidad deriva, pues, de la posibilidad de un movimiento, de un tránsito de una condición a otra: si se atribuye a uno de los dos términos un significado primario y esencial en detrimento del otro, falta la posibilidad misma del tránsito y consiguientemente del erotismo. En tal caso se asigna una dimensión absoluta tanto a las partes cubiertas por vestiduras como a las que quedan libres de todo ropaje.

Las partes revestidas prevalecen como absoluto allí donde se considera a la figura humana como esencialmente vestida, cuando se tiene la certeza de que el hombre se hace tal, y se distingue de los animales, precisamente por el hecho de estar vestido: la ropa es lo que confiere al hombre su identidad antropológica, social y religiosa, en una palabra, su ser. De ahí deriva que la desnudez sea percibida como una situación negativa, como privación, pérdida y expolio: los adjetivos «desnudo», «desvestido», «desnudado» cualifican cabalmente el estado de quien se halla privado de alguna cosa que debería tener. En el ámbito de una concepción de esta naturaleza, que se difundió ampliamente entre los pueblos del Próximo Oriente (egipcios, babilonios, judíos), el mero hecho de estar desvestido significa encontrarse en una condición envilecedora y vergonzosa, típica del cautiverio, la esclavitud, la prostitución, la demencia, la maldición y la iniquidad.

En el Antiguo Testamento la primacía del ropaje adquiere un significado metafísico cuando se asocia con la noción de *kábôd*, que denota magnificencia, honor y cuya etimología hace referencia a algo pesado, grave e importante. La vestimenta magnífica (*bégéd kábôd*) de la que habla el sirácida se refiere al hábito sacerdotal de Aarón, al que



LA VERDAD ANTE TODO



Izquierda: Matthias Günewald, *La pequeña crucifixión*, (National Gallery of Art).

Derecha: Vesalio, *De fábrica*, siglo XVI (Paris, Biblioteca de la antigua Facultad de Medicina)

la tradición bíblica atribuye precisamente la institución del sacerdocio (Si 45,9), y a los paramentos solemnes del sumo sacerdote Simón quien «cuando se reviste con los ornamentos más bellos / subiéndolo los peldaños del santo altar de los sacrificios, / llenaba de gloria todo el santuario (Si 50,11-12)». La conexión entre ropaje y sacerdocio, entre revestimiento y servicio a Dios, se fundamenta sobre el hecho de que Dios mismo «ha vestido» la tierra con la obra de la creación y Él mismo se manifiesta «revestido de gloria y magnificencia / Él que se cubre de luz como de vestidura» (*Salmos* 104,1-2). La magnificencia del ropaje sacerdotal no es más que un reflejo de la magnificencia del *kābōd* de Yahvé²: su carácter puede ser captado con referencia a lo trascendente, que es esencialmente «vestido», que en todas las relaciones con los hombres vela, cubre, viste su poder, pues la visión directa de Dios se hace insostenible a los ojos de los hombres. Dice el Señor a Moisés: «No podrás ver mi rostro, porque ningún hombre puede verme y permanecer con vida» (*Éxodo* 33,20). Estrechamente relacionada con el hábito se halla la morada de Dios, el lugar cubierto, la habitación, el arca del Tabernáculo que Moisés instituye junto al sacerdocio de Aarón: el arca del Tabernáculo se edifica al mismo tiempo que se hacen las vestiduras del sacerdote (*Éxodo* 39). La construcción del templo por parte de Salomón representa la coronación de esta orientación: la casa estable de Dios está asociada con su *kābōd*, con su gloria³.

En el polo opuesto de este primado metafísico de las vestiduras, se sitúa la experiencia griega de la desnudez que, incluso antes de manifestarse en el arte, ya se expresa como ideal ético-estético de la *καλοσύνη* en los juegos de las fiestas panhelénicas. Aquí la figura humana en su dimensión ideal se presenta esencialmente desnuda: los griegos creían que esta celebración de la desnudez les distinguía de todos los demás pueblos. Para ellos la desnudez deja de ser algo vergonzoso, rídículo o discordante y pasa a adquirir un significado paradigmático en el cual se encuentra una experiencia religiosa que atribuye a la claridad del ver un papel determinante y una concepción agonística de la vida de origen aristocrático que considera a la victoria y a su gloriosa celebración como un fin que ha de perseguirse con la mayor energía.

Con Platón el primado de la claridad de la visión adquiere un significado metafísico: en el mito de la caverna el camino que lleva a la verdad conduce progresivamente desde la visión de las sombras y las imágenes especulares hasta la contemplación de las ideas. De esta concepción de la verdad como exactitud de la mirada y de la sustancia eterna como objeto de una visión intelectual nace la metáfora de la «desnuda» *verdad*: sobre la base de ésta se considera a todo el proceso del conocimiento como un quitar velos al

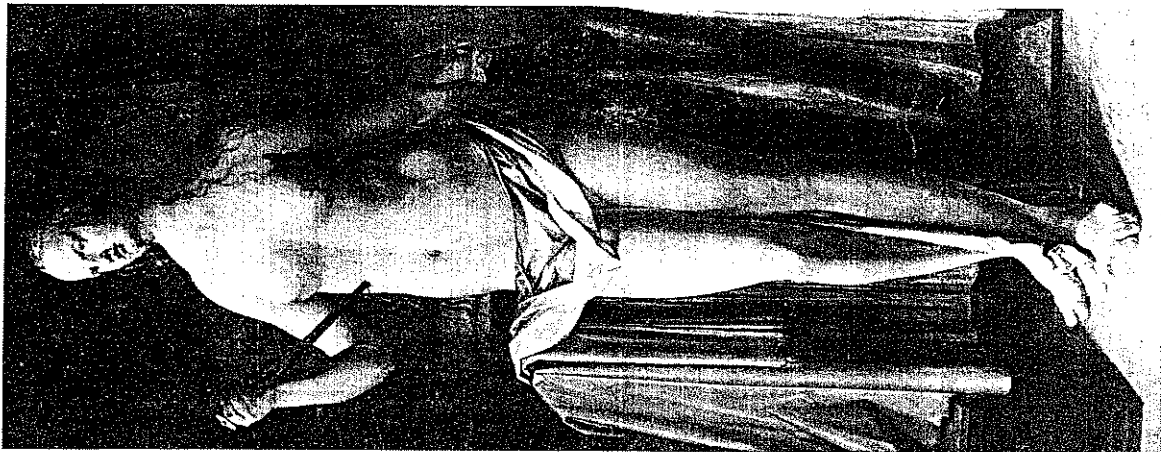
objeto, un despojarlo enteramente, iluminándolo en todas sus partes⁴. Por ello se concibe al cuerpo mismo como un obstáculo, como una tumba del alma, la cual sólo cuando está desnuda —*ψυχὴ γυμνῆ τοῦ σώματος* (*Cratilo* 403b)— adquiere una completa libertad. La misma noción de *θεωσις*, que tanta importancia tiene en el pensamiento griego⁵, está relacionada con este primado del ver. Según una hipótesis etimológica la palabra *θεωσις*, que deriva de la fusión de *θεά* (vista, mirada) con *ὄρα* (cuidado, custodia, solicitud, premura) implicaría tener cuidado de ver, esto es, la capacidad metafísica de ver la cosa en sus más nimios detalles más allá de todas las vestiduras, las indumentarias y las envolturas⁶. Sobre tales premisas metafísicas se asienta la representación del desnudo en la estatuaria griega de la época clásica: es concebido como la forma ideal de la figura humana, cuyas réplicas son los cuerpos fenomenológicos⁷.

Así pues, tanto las concepciones arraigadas en la cultura judía como las originarias de la tradición griega nada tienen que ver con el erotismo, precisamente porque no instauran tránsito alguno entre revestimiento y desnudo, sino que absolutizan metafísicamente uno de los dos términos excluyendo al otro. La metafísica de las vestiduras y la metafísica del desnudo han ejercido hasta nuestros días una influencia constante en la cultura occidental hasta nuestros días: vuelven siempre que se plantea el problema en términos absolutos como conflicto entre la dignidad y la libertad del cuerpo.

Sin embargo, ni la tradición judía en su conjunto puede ser reducida a una metafísica de las vestiduras, ni es posible reconducir el pensamiento griego a una metafísica del desnudo. Ya en la antigüedad pensadores judíos, como Filón de Alejandría, que interpretaron el Antiguo Testamento con las premisas del pensamiento griego, atribuyeron al desnudo la posibilidad al menos de tener un significado positivo. Escribe Filón:

El sumo sacerdote no entrará en el *Sancta Sanctorum* con una túnica, sino que, después de haber liberado su alma de la envoltura de la opinión y la imaginación, y después de haberla dejado a cuantos aman las cosas externas y estiman la apariencia más que la verdad, entrará desnudo, sin colores ni sonidos⁸.

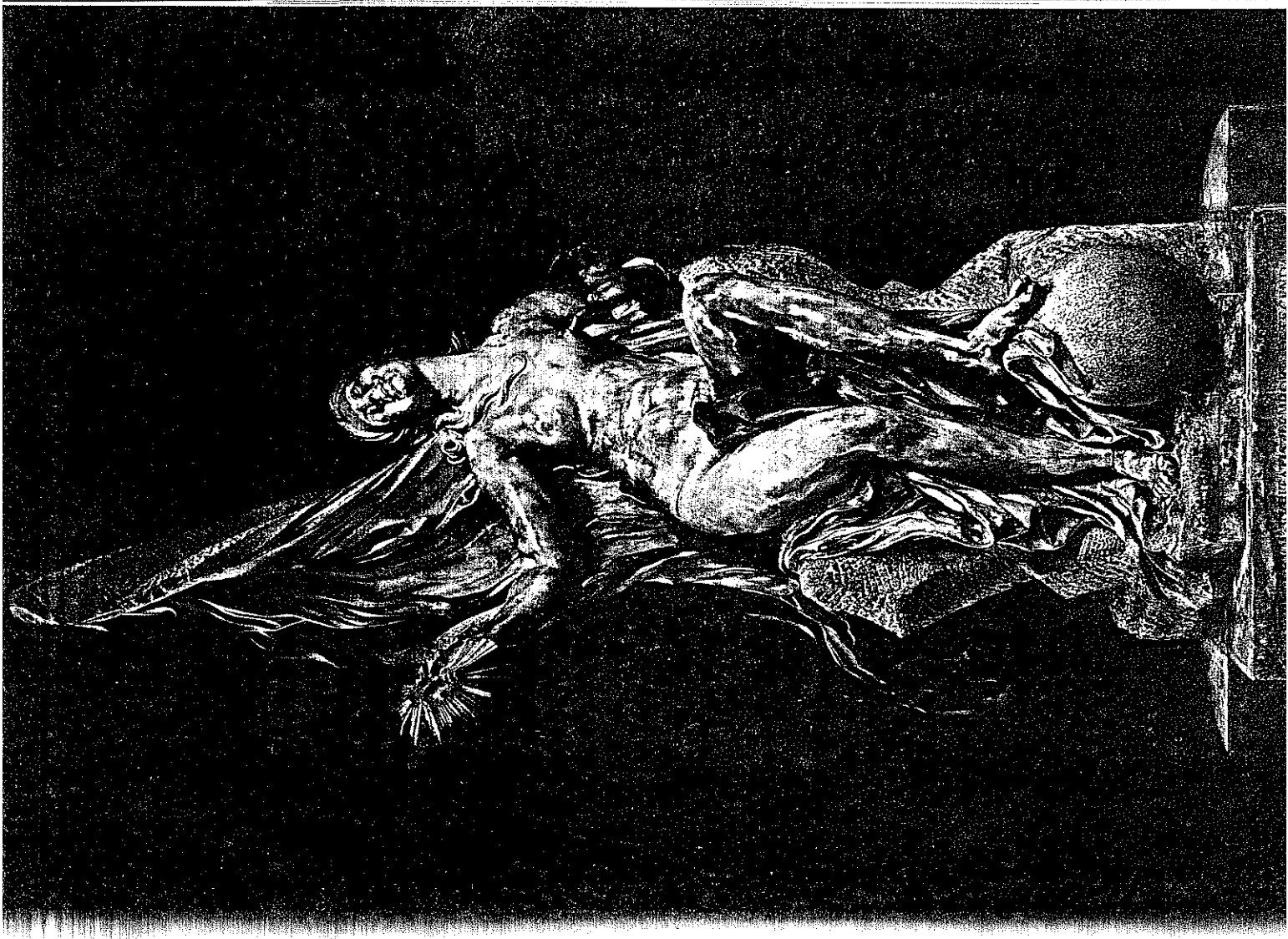
Por lo demás, la narración bíblica de la desnudez originaria de Adán y Eva se convertirá en el punto de referencia obligado de cuantos quisieron fundamentar el platonismo sobre la Biblia —tal es el caso, por ejemplo, de las sectas medievales adamitas, los Hermanos y Hermanas del Espíritu Libre, en los cuales se inspiró el Bosco⁹. Pero esta vinculación fue bastante superficial y no logró sobrepasar los estrechos límites de la metafísica de la desnuda verdad. Por el contrario, el hermetismo



LA ICONOCLASIA DERROTADA

Izquierda: Alberto Durero, *El suicidio de Lucrecia* (Munich, Staatsgemäldesammlung).

Derecha: Gian Lorenzo Bernini, *La verdad desvelada* (Roma, Galería Borghese).



neopitagórico y gnóstico reelabora la tradición cultural y la filosofía griega según una concepción de la verdad «vestida» que sólo se hace sensible en su inefable magnificencia a los pocos iniciados. La verdad está vestida no solamente para los profanos que tienen acceso a la conciencia, sino, en el fondo, también para los elegidos y se muestra a ellos en su gloria en su δόξα, no en su desnudez teórica. Dice el *Corpus Hermeticum* (X,5-6): «Sólo cuando no podáis decir nada sobre la Belleza del bien, podréis percibirla porque el conocimiento supremo es silencio divino y descanso de todas las sensaciones.» Las almas, las ideas, los *acous* del pensamiento gnóstico, liberados de la desnudez impura de la carne, pasan a ser concebidos como dotados de un atuendo espiritual. Dice un himno gnóstico que se cita en los *Actos de Tomás*¹⁹: «Estarán revestidos con ropajes reales / y serán envueltos con atavíos resplandecientes.» Aunque se haya venido atribuyendo a las sectas gnósticas prácticas sexuales ilimitadamente licenciosas (en las cuales se inspiraron escritores de nuestro siglo de signo indudablemente erótico —tal es el caso de Lawrence Durrell—), en la gnosis la dimensión erótica parece quedar excluida precisamente por el riguroso dualismo que establece entre un cuerpo destinado a la perdición y un espíritu vestido y destinado a la salvación; tal dualismo impide cualquier pensamiento sobre la existencia de un estado intermedio, de un tránsito.

El descubrimiento de las posibilidades de este tránsito dentro de la cultura judía y griega sólo ha sido realizado por el pensamiento contemporáneo, en concreto gracias a las aportaciones de Hans Urs von Balthasar y Martin Heidegger. Metafísica de las vestiduras y metafísica de la desnudez coinciden en atribuir a la visibilidad —aunque sean pasadas y experimentadas de modo antético— una dimensión absoluta. De hecho, Von Balthasar demuestra que la idea judía de *kábód* no solamente implica gloria visible, sino que también hace referencia a algo más, a un algo invisible: según su interpretación, el *kábód* no es una noción estática, sino dinámica, la cual se sostiene sobre la tensión existente entre una gloria «informe» y una imagen revestida de forma²¹. Ésta implica un ver-no-ver, una figura-no-figura: es al mismo tiempo luz deslumbrante y tiniebla profunda. Así pues, el *kábód* sobrepasa el contexto litúrgico cultural para extenderse a todo lo creado abarcando ante todo al hombre, que ha sido creado a imagen y semejanza de Dios. Existe, pues, un tránsito entre lo visible y lo invisible, entre las vestiduras y aquello que cubren. Balthasar defiende la posibilidad de una erótica bíblica independiente del platonismo; aboga por una interpretación literal y profana del *Cantar de los cantares* en la que Eros deje de ser un símbolo o una alegoría para pasar a representar exclusivamente su propio ser y desplegarse «en el disfraz del muchacho y la muchacha

en rey y reina», en el «juego de designar veladamente lo que no debe ser nombrado y debe, sin embargo, designarse de modo absoluto»²².

De forma similar, Heidegger muestra cómo el concepto griego de ἀλθθεια tiene un significado originario que sobrepasa el concepto teórico de exactitud de la mirada. Según el pensador alemán, la palabra ἀλθθειδ denota tanto una ocultación como un desvelamiento: se caracteriza de hecho por una α privativa que modifica algo que permanece oculto, esto es, encerrado, puesto bajo custodia, enmascarado, recubierto, velado, falsificado... Heidegger propone traducirla con el término de *Unverborgenheit*, imposibilidad de ocultamiento, precisamente porque la dimensión del ocultar es un componente esencial de su significado. Tal significación, «entendida como un esconderse, domina la esencia del Ser y determina de este modo al ser existente en su presencia y en su ser accesible»²³. Entonces la ἀλθθεια griega no implicaría la primacía de la desnudez, sino un tránsito entre esconder y desvelar irreductible a la concepción platónica de una clarificación e iluminación puras y completas. De un modo semejante, Marcel Detienne sostiene que en la edad arcaica las nociones religiosas de Ἀλθθεια y de Ἀίθη forman una pareja de compuestos antitéticos y complementarios²⁴. En efecto, las Κόρα, las doncellas de la escultura griega arcaica, con su *draperie mouillée* y su sonrisa ambigua e indescifrable abren un espacio erótico incomparablemente más amplio y profundo que las hermosas desnudeces glúteas de las Afroditas clásicas. El *débranchement*, el giro de las caderas, sobre el que se basa el *sex-appeal* del desnudo femenino clásico, y la *cutrissime*, sobre la que se funda el *sex-appeal* del desnudo masculino clásico, son tan evidentes como las ideas platónicas. «Aspecto exterior» en griego se dice —afirma Heidegger— εἶδος, o bien ἰδέα²⁵. Pero precisamente este aspecto externo, esto es, el hecho de que la mirada esté libre de ver la desnudez masculina y femenina en su aspecto ideal y eterno, vuelve estática a la apariencia e impide para siempre el tránsito erótico.

La erótica del despojamiento: desnudo y velo

En las artes figurativas el cristianismo, al introducir una dinámica que no fue suficientemente desarrollada por la antigüedad judía y clásica, hizo posible una representación completa del erotismo. El impulso de tal movimiento puede orientarse hacia el acto mismo del desnudamiento o bien hacia la acción de vestirse. Dice san Pablo: «Os habéis despojado del hombre viejo con sus hechos y os habéis revestido del nuevo, quien,



conforme a la imagen del que lo creó, se va renovando hasta el conocimiento pleno» (*Colosenses* 3,9-10). De la primera acción, del despojamiento, nace la erótica de la Reforma y del Manierismo; de la segunda, del revestimiento, la erótica de la Contrarreforma y el Barroco. Georges Bataille ha sido el intérprete contemporáneo privilegiado del desnudamiento. En sus obras, deseo erótico y pulsión hacia el desnudamiento y hacia desnudar, a transgredir el tabú de la desnudez aparecen unidas inescindiblemente:

La acción decisiva se llama desnudamiento. La desnudez es la negación del ser encerrado en sí mismo; la desnudez es un estado de comunicación (...). Obscuidad quiere decir equilibrio, salida de una condición de los cuerpos correspondiente a la posesión de sí, al dominio del propio yo entendido como individualidad duradera y estable¹⁶.

El pensamiento de Bataille se mueve dentro de una tradición que atribuye al desnudamiento un gran valor espiritual y que, después de san Pablo, encontró una expresión privilegiada en la propuesta de san Jerónimo *nudus nudum Christum sequi* y que se desarrolló ampliamente en la Edad Media. Durante la Reforma se entendió en una acepción todavía más radical: la cruz, el martirio, la agonía de Jesús son considerados como el ápice de la experiencia cristiana. De ahí que la perdición, el desgarramiento, la aniquilación, el abismo, la confusión, el desorden, el estupor, el temblor, el vértigo y la muerte se impongan también como modelos de experiencia erótica¹⁷.

Para Bataille, la afinidad fundamental entre pulsión erótica y muerte reside en el movimiento iconoclasta que las anima: ambas, a la búsqueda de una verdad más esencial, de una pureza más radical, de un absoluto, disuelven la forma, destruyen la imagen, violan la bella apariencia. De ahí que este movimiento no se detenga en el desnudo, sino que vaya más allá: las superficies desnudas de los cuerpos son todavía solamente la apariencia, la imagen, la máscara. Para Bataille, la sexualidad y la muerte llevan a sus últimas consecuencias el movimiento del desnudamiento: ser herido, expuesto, abierto, desollado o bien herir, exponer, abrir, desollar, significa perderse en un abismo que destroza la plenitud engañosa de los cuerpos.

Esta experiencia alcanza, sin embargo, un punto que ya no puede ser considerado como tránsito y que tampoco es posible definir cabalmente como erótica. El desnudamiento a ultranza tal y como lo describe Bataille no admite un retorno hacia la vestidura manteniéndola en su oposición con el desnudo sino que trata de encontrar descanso, paz y reposo en la conjunción con la totalidad del ser, en la fusión ilimitada de la orgía,

LA ICONOCLASIA EN SUSPENSIÓN

Izquierda: Francesco Mazzola Il Parmigianino, *Virgen de la Rosa* (Dresde).

Derecha: *Venus desarma a Amor*, 1749 (Paris, Louvre).

en una nueva unidad metafísica. Cierra el paso a la posibilidad misma de la representación porque, por encima de todo, su iconoclasia se dirige contra la imagen, contra cualquier representación del desnudo. Sin embargo, el mismo Bataille no hizo suyo este extremismo metafísico: en su libro *Las lágrimas de Eros* reproduce y comenta con extraordinaria eficacia las obras maestras de la pintura erótica de todos los tiempos.¹⁸ ¿Cómo resolver esta paradoja?

En realidad, el movimiento de poner al desnudo presenta unos límites más allá de los cuales pierde cualquier tensión erótica para recaer en una inmovilidad metafísica. Pruebas muy elocuentes de ello son los lienzos del siglo XVI, de Cranach el Viejo, de Hans Baldung Grien y de los manieristas, artistas a los cuales Bataille otorga un lugar tan importante en su historia del erotismo. Estos cuadros son eróticos no solamente porque hacen suya la tendencia iconoclasta, sino también porque ponen un límite a la iconoclasia.

Se ha señalado que, a partir del final de la Edad Media, se difunde en los países nórdicos la imagen de un nuevo tipo de desnudo femenino que presenta caracteres profundamente diferentes del desnudo griego: mientras que, en el desnudo clásico, el ritmo dominante viene dado por la curva de la cadera, en el desnudo nórdico el ritmo fundamental proviene de la curva del vientre.¹⁹ Se ha dicho también que este desnudo nórdico debe ser puesto en conexión con la tendencia del cristianismo a recuperar el significado espiritual de la fealdad mediante la representación de los cuerpos no tanto en su estado de ideal desnudez como en su realidad «desnuda». Sin embargo, la verdadera innovación del cristianismo no consistió tanto en haber revalorizado lo feo o en haber introducido como modelo ejemplar la imagen del crucificado herido y desnudo como en haber mantenido la posibilidad de la imagen viva después de haberla puesto en cuestión. Las representaciones pictóricas han tardado muchos siglos en conseguir representar al Cristo desnudo, herido, muerto en la cruz; sólo con Grünewald y Holbein, en vísperas de la Reforma, se atreven a representar a Cristo como un cadáver en estado de putrefacción.²⁰ Pero, de hecho, sólo con la Reforma el problema de la imagen de la muerte se presenta como solución al problema de la muerte de la imagen. Mientras tanto, Cristo puede ser representado desnudo, crucificado, muerto, putrefacto por cuanto esta imagen no es más que un *velo* sobre el cual se transparenta su naturaleza divina irrepresentable. Representar a Cristo como un Apolo, según la propuesta renacentista, significa caer en la idolatría, en el paganismo. No representarlo en absoluto quiere decir sin embargo suponer que la figura humana asumida por Cristo puede identificarse metafísicamente, a través de la ascesis iconoclasta, como aquel Dios que,



LA DESNUDEZ COMO VELO Y EL ROPAJE COMO DESNUDEZ

Izquierda: Lucas Cranach, *Venus y Cupido*
(Roma, Galería Borghese).

Derecha: Gian Lorenzo Bernini, *El éxtasis de santa Teresa*, 1645-52
(Roma, Santa María de la Victoria).

en cambio, permanece —como enseña Lutero— esencialmente diferente; significa, en definitiva, aspirar a una santidad que por definición ha sido negada al hombre²¹. Los pintores de la Reforma resuelven estos problemas atribuyendo al *velo* una importancia similar que al *desnudo* e instaurando simultáneamente entre ambos un tránsito dotado de una gran significación erótica. El velo no es un mero obstáculo a una visión a ojo desnudo, sino, muy al contrario, condición de cualquier posible visión. La expresión típica de la teología de la cruz luterana *Deus absconditus* quiere decir que Dios se manifiesta, se revela bajo formas veladas: quitar esos velos quiere decir cerrar la posibilidad de la revelación misma.

Para la pintura de la Reforma existen dos peligros: la iconofilia y la iconoclasia, el desnudo clásico y el misticismo metafísico²². Se trata de crear un espacio intermedio. En su interior se esconden, en la primera mitad del siglo XVI, algunas decenas de cuadros que constituyen las obras maestras del arte erótico occidental. Las numerosas *Lucrecias* de Cranach, de Dürero (que Melancthon considera, junto con Grünewald, los pintores de la Reforma), de Baldung Grien... tienen un doble significado: captadas en el acto mismo de lacerar a la vez el propio cuerpo desnudo y el lienzo, ambos —la carne y el cuadro— le salvan de la destrucción, lo preservan como velos indispensables de una verdad que permanece indiferente e irrepresentable en su desnudez. Su erotismo consiste en el hecho de estar desnudos, en no poner obstáculos a dejarse desnudar, en autonegarse como imágenes, en no impedir la propia destrucción, y, sin embargo, al mismo tiempo, en representar la propia desnudez como un velo que no puede ser quitado, en representar la iconoclasia como una acción que no puede ser llevada a término. La pulsión que lleva al desnudamiento y a la verdad debe ser asumida sin reservas porque sólo así es posible descubrir el íntimo vinculo que une el desnudo con el velo, la verdad con su ocultamiento. En el cuadro *Venus y Cupido* de Cranach el Viejo, conservado en la Galería Borghese de Roma, la erótica del desnudamiento alcanza su ápice. Esta Venus, con su mirada, instaure y sigue una serie de infinitos tránsitos, a la vez concedidos infinitamente y destruidos, en los cuales el espectador se pierde. Desde el cuerpo de Venus, que repite con extraordinaria gracia el estereotipo del desnudo nórdico, la atención del espectador se desplaza hacia el árbol que toca dulcemente: el árbol es, efectivamente, la cruz-árbol, el ξύλον, la madera sobre la cual fue suspendido el cuerpo desnudo de Cristo, el fundamento de la erótica de la Reforma y, sin embargo, se abre enteramente, se divide, se ofrece hacia abajo mientras el cuerpo de Venus tiene la ondulada flexibilidad vegetal que evoca el εὔλωγ, la madera plantada

erecta, de la cruz. Penetrante y penetrado intercambian sus papeles: lo que debería abrirse se cierra y está velado, lo que habría de permanecer compacto se hiente y es blandamente acariciado. El desnudo de Venus vela la Cruz: el espectador debe ver algo diferente de lo que se ve o envuélve: que aquí se oculta el cuerpo del Redentor y que, en el caso del árbol, ocurre lo contrario. La Cruz vela el desnudo de Venus: aquí el espectador debe ver algo diferente de lo que se ve en realidad o se sospecha; aquí se oculta el desnudo de Venus.

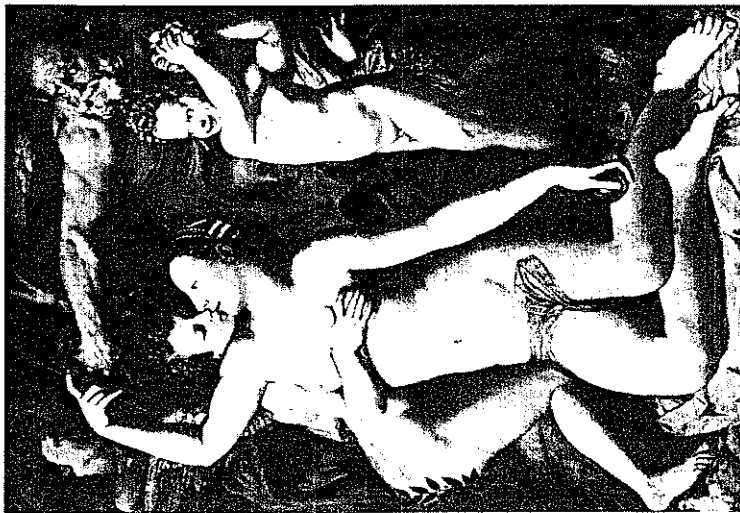
El tránsito instituido por Cranach entre tema mitológico y tema religioso es desarrollado de modo diferente por el Parmigianino en la *Madonna de la Rosa*: allí es una Venus lo que se asemeja a Cristo, quien es una *Madonna* que se asemeja a Venus. Tal cambio tiene, sin embargo, un significado completamente diferente al instaurado por el humanismo renacentista neoplatónico, para el cual —como dice Spencer en su *Himno en honor de la belleza*— «el alma es forma y el alma hace el cuerpo». En el origen del cuadro del Parmigianino está la experiencia iconoclasta, que él había conocido en el terrible Saco de Roma de 1527, del cual había salido milagrosamente indemne²³. En la pintura renacentista Venus y *Madonnas* se asemejan porque ambas participaban de la idea metafísica de la belleza: la iconoclasia, poniendo lo divino más allá de cualquier forma, en una experiencia irrepresentable, hizo en cambio posible el movimiento, la dislocación y el tránsito de una forma a otra. Ya nada permanece quieto en su identidad metafísica: todo circula y se transforma. El Manierismo es precisamente la experiencia artística de esta circulación, unida a la conciencia de que cualquier forma puede ser velo de la diferencia. El extraordinario erotismo del cuadro del Parmigianino no proviene simplemente del velo que cubre el bello seno de la *Madonna*, ni de la impúdica belleza del niño, sino del tránsito que instituye entre la rosa y los genitales de Jesús. El primer movimiento que inspira es iconoclasta: de tomar, de aferrar, de violar con una mano la rosa, con la otra el capullo de carne. Pero esta pulsión es frenada. El acto no se lleva a cabo; la mirada de la *Madonna* no se concentra sobre un solo objetivo, sino que se dispersa sobre ambos; sus manos, en actitud titubeante, parecen incapaces de coger lo que les ha sido ofrecido. El acto frustrado tiene la misma función que el velo que cubre el pubis de la Venus de Bronzino o los desnudos del *Hércules de Fontainebleau*. Hay un límite al acto mismo de desnudarse y al hecho de desnudar, superado el cual cesa cualquier movimiento: el acto frustrado, como el velo, abre y mantiene el espacio intermedio entre vestimenta y desnudez, entre judaísmo y pensamiento griego, que la cruz, punto de encuentro entre diversas metafísicas, ha abierto.

La erótica del revestimiento: vestimentas y cuerpo

Junto a una erótica del desnudamiento existe, en la cultura cristiana, una erótica del revestimiento, que presenta un encanto y una riqueza de articulaciones no menores que la primera. Se funda sobre el parangón bíblico entre el cuerpo y el vestido (St 14,18) y establece entre estos dos términos un tránsito susceptible de varias resoluciones.

El intérprete contemporáneo más lúcido de la erótica del revestimiento ha sido Pierre Klossowski, para quien no es posible disociar el erotismo de la experiencia de la encarnación: de ahí que la desnudez de los cuerpos no sea concebida en absoluto como un punto de llegada de un proceso de desvestimiento, de desnudamiento, de violaciones, sino que, muy al contrario, se vea como consecuencia de un proceso de revestimiento, materialización y personificación. La noción misma de desnudez, tanto en su acepción greco-clásica de modelo ideal como en su significación cristiano-reformista de cuerpo despojado, pierde cualquier sentido. Lo que cuenta no es el ser desnudo, sino el ser cuerpo, carne, materia. El origen de esta concepción debe buscarse también en la parrística de los primeros siglos del cristianismo. Tertuliano sostuvo categóricamente que «todo aquello que es, es cuerpo de un género determinado; sólo es incorpóreo aquello que no existe»²⁴. Por ello el punto de referencia fundamental no es el suplicio de Cristo, el cuerpo desnudo, herido y martirizado de la cruz, sino, por el contrario, la encarnación de Jesús, el revestimiento del espíritu en cuerpo y finalmente su resurrección gloriosa en carne y hueso. Lo demoníaco —dice Klossowski— no es lo carnal, sino lo espiritual²⁵. La enfermedad del mundo moderno no consiste en el predominio de la exterioridad sobre la interioridad, de la vestimenta falsificadora sobre la desnuda verdad, sin, muy al contrario, en el hecho de que lo espiritual no puede ser encarnado de nuevo, en la posibilidad frustrada de posesión²⁶. El fenómeno de la posesión no es, pues, en modo alguno una manifestación de lo demoníaco, sino que, por el contrario, es ya exorcización de esto último: por el simple hecho de haberse encarnado, el demonio deja de ser tal.

De ahí el significado liberador que comparten arte y erotismo: ambos proporcionan una vestidura, una envoltura, un simulacro a lo que está privado de realidad, costringen a la presencia a aquello que está ausente, hacen visible lo que es meramente espiritual. Cuerpos y obras participan de una misma obra de salvación: confieren forma rescatando aquello que *per se* no es más que no ser, negación, contradicción; tanto el cuerpo como la obra de arte son actualizaciones de algo incommunicable e irrepresentable. Este algo —que Klossowski define como «demoníaco»— no proviene del interior, de la subjecti-



MÁS ALLÁ DEL VELO, MÁS ALLÁ DEL CUERPO

Izquierda: Agnolo Bronzino, *Venus, Cupido, Locura y Tiempo* (Londres, National Gallery).

Derecha: G. de Laireesse según G. Bidloo, *Anatomia humani corporis*. Amsterdam, 1685. Colección privada.

vidad, del yo, sino del exterior: por ello no es expresión, sino *parecido*. Erotismo y arte se mueven en una dimensión mimética. Se trata, no obstante, de una imitación que nunca puede ser verificada, porque el original, el fantasma y el demonio jamás se muestran como tales.

En el erotismo del revestimiento, el cuerpo es considerado como un despojo: «habita a otros cuerpos como si fuese el suyo y del mismo modo atribuye el propio a otros»²⁷. Por ello la esencia del erotismo es la *hospitalidad*, esto es, vestir lo que es ajeno como si fuese propio y lo propio como si fuese ajeno. Esta transividad del cuerpo se revela sobre todo en la trilogía narrativa *Las leyes de la hospitalidad* de Klossowski como un dar al huésped la propia esposa; tal acto, que es irreductible tanto al banal adulterio como la prostitución libertina, acentúa al máximo la dimensión del cuerpo como vestimenta: sólo dando a vestir a los demás un cuerpo que nos pertenece, podemos continuar viéndolo en su exterioridad indumentaria.

Esta concepción del cuerpo como *parecido* lleva a Klossowski a revalorizar al desnudo estatuario de la pintura tradicional y académica, esto es, al desnudo como objeto pictórico de los viejos maestros. Klossowski critica, pues, la vanguardia, la cual, a partir de Klee, opone a la anatomía de los cuerpos «la anatomía del cuadro en sí» y se emancipa de cualquier modelo, de cualquier original externo. De este modo —dice Klossowski—, la «bella desnudez» poco a poco es desarticulada y disuelta por la imposición de las leyes autónomas del cuadro²⁸. La decadencia del desnudo a partir de comienzos del siglo XX es, para él, una manifestación de la iconoclasia moderna que lleva a una producción arbitraria en la cual ya no actúa posesión alguna. No obstante, es legítimo preguntarse si el desnudo académico decimonónico puede ser definido verdaderamente como erótico. El proceso de revestimiento propugnado por Klossowski conduce en última instancia a un estilo neoclásico y ultraformal basado en la contemplación de bellas superficies, sin que entre en acción ningún tránsito entre vestimenta y cuerpo.

Hay, no obstante, un límite al revestimiento más allá del cual la noción misma de vestimenta pierde sentido y se encenaga en una inmovilidad sepulcral. Las cortesanas de la antigua Roma —descritas por Klossowski en su libro *Los orígenes culturales y míticos de las damas romanas*— no ofrecen cuerpos parecidos a estatuas, sino simulacros de carne que se agitan y se debaten entre los brazos de los espectadores. Las esclavas industriales, a las que se refiere Klossowski en otro texto bellísimo, *La moneda viviente*, para referirse a las modelos, a las divas del espectáculo, a las estrellas cinematográficas...

sustraen el propio cuerpo a la condición de mercancía por cuanto lo transforman en equivalente general del valor de cambio, en moneda viviente y circulante.

Por ello no debe buscarse a los grandes intérpretes de la erótica de revestimiento en la pintura académica del siglo pasado, sino en el arte barroco que considera al movimiento como un factor esencial. El tránsito que establece entre vestidura y cuerpo se manifiesta de dos modos fundamentales: en el uso erótico del *drapeado*, tal y como sucede en Bernini, y en la ilustración del cuerpo como *despojo* viviente, como ocurre en el diseño anatómico.

En la historia de la pintura el *drapeado* adquiere autonomía propia muy lentamente. En la primera mitad del siglo XV Alberti, en su tratado *De pictura*, sostiene la dependencia del *drapeado* de aquello que cubre: «Nacen los pliegues como al tronco del árbol sus ramas. Se adhieren, pues, a todos los movimientos, de tal manera que ninguna parte del ropaje se muestra desprovista de movimiento»²⁹. Pero será en el taller de Verrochio, entre 1470 y 1480, donde el *drapeado* alcanza una representación autónoma y se impone figurativamente como elemento determinante de la representación, sobre todo gracias a la obra de Leonardo. Sin embargo, el mismo Leonardo, en su *Tratado sobre la pintura*, recomienda que no se recargue a la vestidura con «la confusión de muchos pliegues» así como dejarlo caer simplemente³⁰.

Sólo en la segunda mitad del siglo XVI, bajo la influencia del Concilio de Trento, se sientan las bases para una consideración diferente del *drapeado* que lo emancipa de preocupaciones realistas. Las representaciones de la Resurrección, y aún más de la Asunción de Cristo y la Asunción de la Virgen, han jugado en este proceso un papel determinante³¹: el lugar que el cuerpo desnudo de la crucifixión ocupaba en la espiritualidad reformista pasa ahora a ocupar el cuerpo vestido de la resurrección triunfante. Nace así una nueva sensibilidad erótica que considera a las vestiduras como un nuevo cuerpo redimido del pecado y finalmente inocente. En este contexto se inserta la obra promovida por las órdenes religiosas las cuales, a través de la celebración iconográfica de sus santos, imponen como modelo la figura humana enteramente envuelta en la túnica.

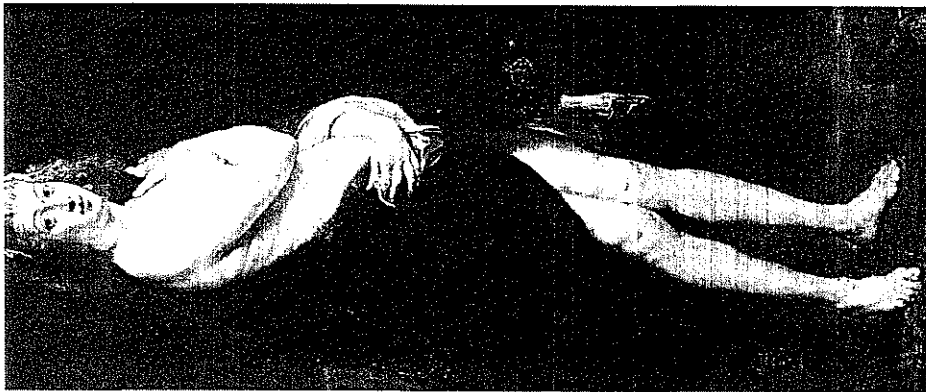
Es necesario tener presente tales premisas si se quiere entender cabalmente el extraordinario encanto erótico que ejerce la obra maestra de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, realizado para la capilla Cornaro de la iglesia romana de Santa María de la Victoria. Este encanto no proviene solamente del esplendor del ángel, del evidente simbolismo sexual de la flecha, o del no menos sensible desfallecimiento que recorre el bellissimo rostro de la santa, sino sobre todo del hecho de que el cuerpo de santa Teresa se haya disuelto en el drapeado de la túnica, haya experimentado una transformación que lo ha emancipado

de la forma humana, sin por ello perder todo el estremecimiento impetuoso y vibrante que hace conmovirse a un cuerpo en éxtasis. Por ello, el boceto mutilado de terracota que se conserva en el museo del Ermitage de Leningrado parece todavía más significativo sobre este punto que el grupo marmóreo³²; haciendo mínimas concesiones a la unidad formal de la obra, acentúa lo esencial: el tránsito entre el cuerpo y la vestidura, el dislocamiento de lo que se halla bajo el drapeado.

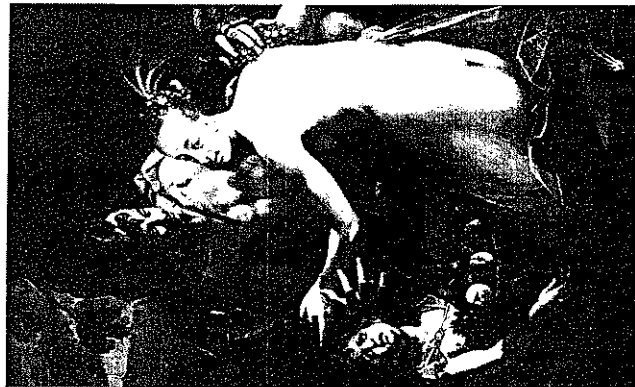
Las profundas cavidades formadas por el tejido de tela repiten los pliegues de un cuerpo que se ofrece ilimitadamente, que invita a indagar, a abrir, a hender. En la obra completa, el ángel sostiene con una mano la flecha mientras que con la otra se dispone a descubrir el pecho de la santa; pero su postura, mucho más estática que la del boceto, muestra la incongruencia del acto que se dispone a realizar: de hecho, el tránsito ha disuelto por completo la forma de su cuerpo y se ha transformado en tela.

El pasaje del cuerpo natural de santa Teresa al cuerpo glorioso de la túnica es un tránsito de un objeto a otro de la misma naturaleza que recuerda la transubstanciación eucarística. En el catolicismo, en efecto, la experiencia por antonomasia del cuerpo y la sangre de Cristo no acaece en la contemplación de la Cruz, sino en la comunión eucarística. Cristo está presente en la hostia como en la túnica de santa Teresa está presente su cuerpo. No tiene sentido buscar algo bajo la túnica: «Teresa vive esencialmente en la túnica»³³. Todo viene ya dado, aquí y ahora, en su triunfante inocencia en una envoltura que es sustancia, en un recubrimiento autónomo y autosuficiente. Este nuevo cuerpo no es, sin embargo, una forma inmóvil. La presencia sacramental está viva, es «un movimiento que vuelve a empezar ininterrumpidamente... que ve claramente cómo la forma no es más que un aspecto de lo existente»³⁴. No encuentra paz, descanso, reposo en una bella superficie o en un matrimonio espiritual o en una teatralidad cuyo único fin fuera ella misma³⁵, sino que se aparta, se disloca y transfiere incansablemente.

La erótica barroca no se agota, pues, en la túnica de santa Teresa, sino que recorre de nuevo el sendero que, desde las vestimentas, conduce hasta el cuerpo. Los desnudos barrocos dejan de ser el punto de llegada de un despojamiento: resplandecen como «túnicas de piel» a las que nada distingue de las «túnicas de luz» de las que hablan los Padres de la Iglesia. Esto es ya evidente en los desnudos de Bernini, en el grupo marmóreo de *Apolo y Dafne* o en la *Verdad desvelada por el tiempo*, en las cuales desnudo y *drapeado* se oponen, uno junto al otro, en una completa y sorprendente autonomía. El cuerpo como vestidura celebra sus triunfos en los lienzos de algunos celeberrimos pintores que son excepcionales intérpretes de la erótica del revestimiento:

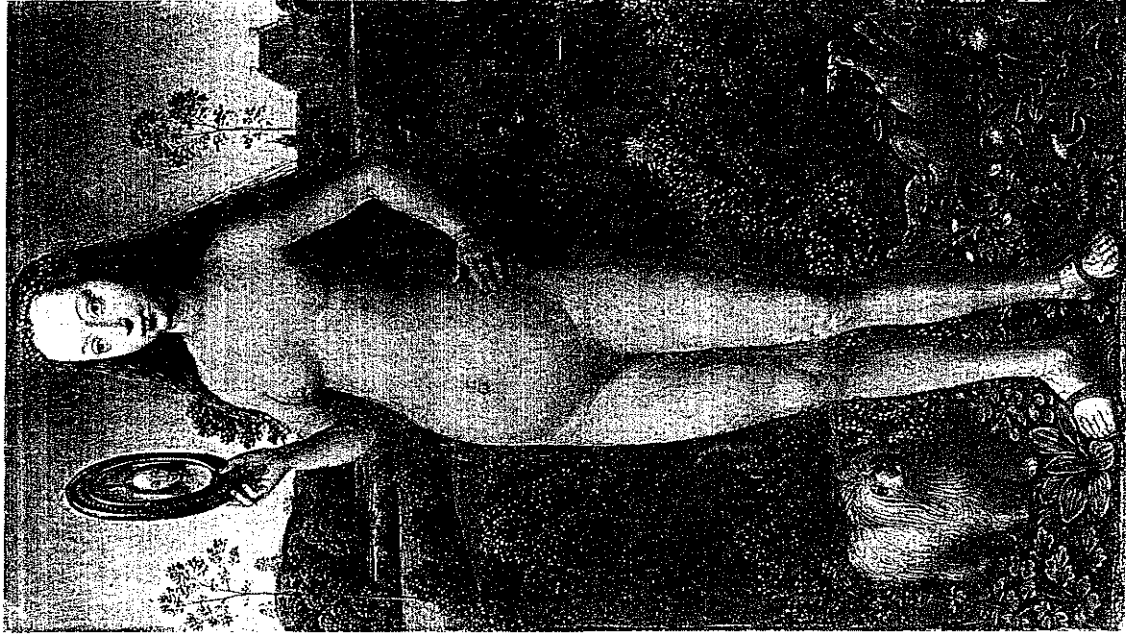


Izquierda: Hans von Aachen, *Baco, Ceres y Cupido* (Viena, Kunsthistorisches Museum).



Derecha: P. P. Rubens, *Venus con una piel* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

EL CUERPO COMO COSA



LA COSA REFLEJADA



Izquierda: Taller de Memling, *Poiplico. Vanidad*
(Estrasburgo, Museo de Bellas Artes).

Derecha: Velázquez, *La Venus del espejo*
(Londres, National Gallery).

basta pensar en Rubens, quien exalta con efectos incomparables la textura de la piel e instauro transitos eróticos dentro de la piel y la tela, tal y como ocurre en el famosísimo lienzo *Het pelsteke*; o bien en Poussin, quien orquesta vastas composiciones en las cuales desnudez y *drapeado* son tratados con el mismo indiferente distanciamiento; o bien en Velázquez, pintor de magníficos ropajes y de una sedosa *Venus del Espejo*. Este modo de entender el cuerpo encuentra quizá su coronación en Boucher, pintor de las «túnicas de piel» que no parecen siquiera desnudos y de un cuadro que representa a Venus desarmando a Cupido en el cual se ilustra simbólicamente la suspensión de la pulsión iconoclasta.

Esta pulsión queda suspendida, no ya porque haya sido pospuesta o porque haya sido conservada a través del velo, sino porque se ha vuelto inútil por la toma de conciencia de que los cuerpos son despojos y no estatuas, ropajes y no formas sustanciales. De tal saber consciente se hacen portadores los dibujos anatómicos barrocos que pasan la hoja del cuchillo, el filo de la navaja, sobre las bellas «túnicas de piel» de Poussin, abren y distienden los extremos del vestido, ponen al descubierto las bellas superficies de los músculos y de los órganos interiores exacerbando al máximo su encanto erótico. La obra más significativa desde este punto de vista es probablemente el tratado *Anatomia humani corporis* del holandés Goffredo Bidloo, publicada en 1685 en Amsterdam e ilustrada con extraordinarios grabados por Gérard de Lairesse, artista de gusto y formación poussiniana. Esta obra, que fue considerada inútil tanto por los médicos como por los artistas³⁶, constituye uno de los vértices sobre los que gira el erotismo barroco y proporciona un extraordinario *pendant* a la santa Teresa de Bernini. En algunas de sus páginas se puede ver un ropaje dotado de tanta vida y vibración como un cuerpo, en otras un cuerpo que es tan externo y magnífico como una vestidura: en ambos casos el tema desaparece, está fuera de sí, en el éxtasis o en la muerte.

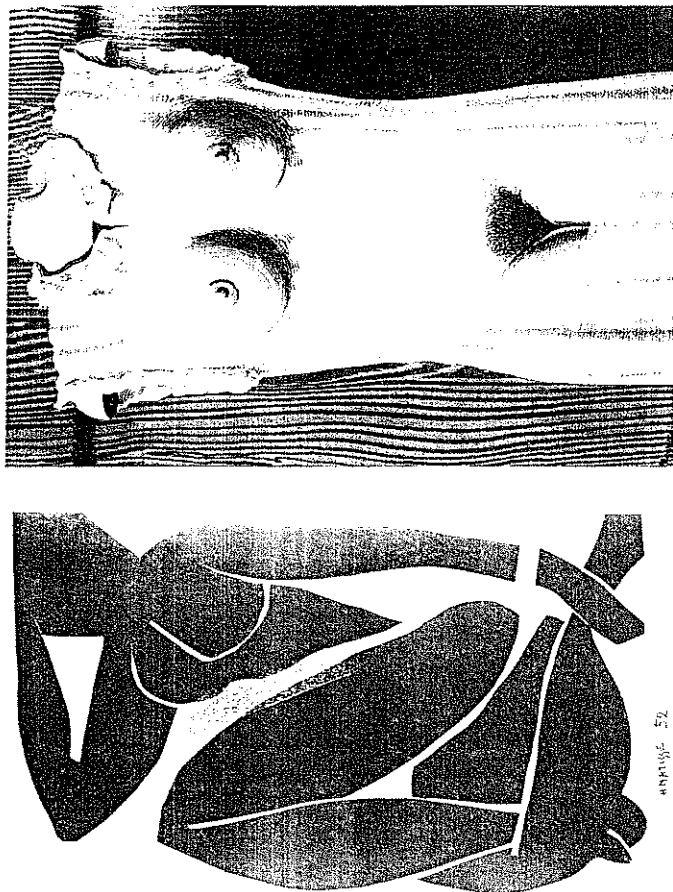
La representación del cuerpo como un despojo no es, en efecto, una novedad barroca; pertenece de hecho al acervo del dibujo anatómico del siglo XVI: empezando por la *Fábrica* de Vesalio, publicada en 1543, existen toda una serie de libros sobre anatomía inicialmente destinados a los médicos y más tarde expresamente realizados por los artistas que presentan cuerpos desollados sosteniendo las pieles en sus manos³⁷. Evidentemente estos libros guardan relación con la pintura contemporánea (claramente con Tiziano y Miguel Ángel), pero en líneas generales no sobrepasan la categoría estética de lo horrendo³⁸. Se establece un tránsito entre la vida y la muerte, pues el cadáver es representado como objeto de disección que es indiscernible del cuerpo considerado como objeto de atención erótica. Así sucede precisamente en las ilustraciones del tratado

de Bidloo que representan al cuerpo privado de vida y desollado de un muchacho y de una joven. En estas representaciones, nada hace pensar en la descomposición, en el matadero, en el descuartizamiento. Los órganos internos son tan bellos como la curva del seno, la cavidad de los glúteos o de la vulva. La erótica del revestimiento va más allá de las pieles y afecta también al interior del cuerpo. Incluso la parte interna de la piel, que está blandamente replegada hacia el interior, no es un resto sanguinolento, sino que presenta el aspecto de una piel de animal o un terciopelo, una tela de calidad superior a la sábana mortuoria en la cual el cuerpo ha sido envuelto o al paño que mantiene recogidos los cabellos, pero es sustancialmente diferente a ellos.

Nada distingue a primera vista al cadáver dibujado —como dice el frontispicio— *ad vivum* por el pintor de un cuerpo vivo apenas abandonado a sí mismo, quizá sumido en el sueño: con un gesto de extrema dulzura, las manos de la mujer muerta alguna vez siguen maliciosamente al trozo de carne abierta en su piel. Parece casi descubrirse por sí sola para ofrecer a la vista no un interior, sino tejidos más finos y apreciados. Las ilustraciones representan una disección completa en secuencia progresiva sin que nunca se llegue a percibir algo íntimo o secreto. Desde los cuerpos sanos y completos dibujados en los primeros grabados del tratado, hasta el esqueleto que se representa en los últimos se transita de lo mismo a lo mismo a través de ciento cinco ilustraciones. Los rizos de los cabellos, los pelos del pubis, el ala de mosca que incidentalmente se posa sobre el vientre, el pezón túrgido, el pene desollado que se yergue majestuosamente, mientras que pequeños clavos aseguran la piel del escroto a la mesa... todo es vestimenta, tela, tejido. Los tendones se asemejan a las fibras de la cuerda que sostienen al cadáver por la garganta o al lazo que mantiene unidas las muñecas. Incluso los huesos son representados también como tejidos de la trama un poco carcomida. Todo ha sido reducido a su mínima expresión, desmenuzado en trozos pequeños y dibujado por todos los lados, como los diminutos huesos del pie que ilustra la última lámina: todo continúa siendo hasta el final tejido, vestimenta. Todo se reduce a polvo, pero el polvo es todavía una cobertura extrema, que envuelve todas las cosas.

El desnudo electrónico y las vestimentas de carne

En nuestro siglo, la erótica de desnudamiento y la erótica del revestimiento se manifiestan como espectáculos en los *strip-tease* y en los espectáculos pornográficos.



DESNUDEZ COMO IDEA Y DESNUDEZ COMO REVESTIMIENTO

Izquierda: Henri Matisse, *Desnudo azul III*, 1952.
Colección privada.

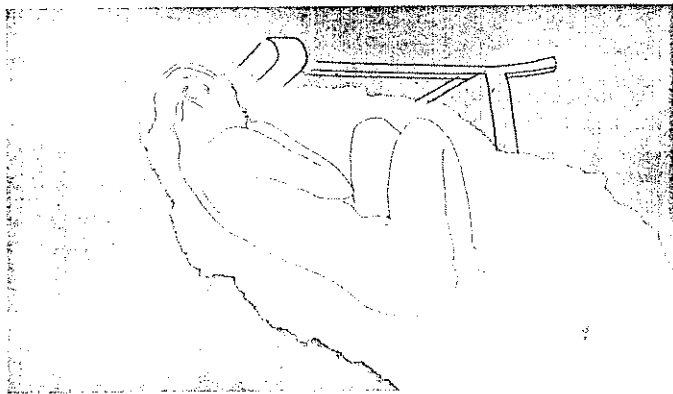
Derecha: René Magritte, *La filosofía en el boudoir*.
Colección privada.

Sólo muy raramente, sin embargo, logran alcanzar un efectivo tránsito erótico. En el *strip-tease* sólo sucede cuando la mujer que se desnuda, mediante una intensa mirada a la audiencia, consigue invertir una relación que habitualmente es unidireccional. Desde el momento en que el espectador es a su vez mirado con intensidad, es como si la desnudez que se ofrece funcionase como espejo: el espectador es invitado a enfrentarse con su desnudez potencial. El *peep show* que permite mirar sin ser visto restablece la perspectiva metafísica griega, los derechos de la pura teoría y corta toda posibilidad de tránsito.

En los espectáculos pornográficos, en los que se ve a los actores copular, sólo se puede establecer un tránsito cuando la barrera del tacto ha sido cruzada. La mujer que pide al espectador que la acoja sobre sus rodillas, que la sostenga por las muñecas mientras su *partner* la posee puede a veces ser percibida como un despojo, un envoltorio, un ropaje. Pero este tránsito no consigue mantenerse: de hecho, en la cultura occidental, la experiencia táctil se anuncia como preludio de una posesión que se precipita hacia el orgasmo como conclusión natural³⁹. De este modo, la tensión generada en el espectáculo pornográfico no llega a expresarse y todo retorna a sus cauces.

En realidad, la erótica de nuestros días camina hacia perspectivas bastante más nuevas e inquietantes que el *strip-tease* o los espectáculos pornográficos. Tal es el caso, por ejemplo, del desnudo electrónico realizado mediante gráficos informáticos o el de la ropa carnal de los ritos de posesión de las religiones afro-americanas. Parece ser que los gráficos informáticos pueden construir la imagen absolutamente realista de un cuerpo que en realidad no existe. A diferencia de la fotografía que reenvía a un modelo real, prescinden completamente de la existencia de un original. El desnudo realizado electrónicamente ya nada tiene que ver con el cuerpo: ha llevado al último extremo de modo positivo la pulsión del desnudamiento de la Reforma y el Manierismo. Nada, en teoría, impide la realización electrónica de imágenes perfectamente realistas de desnudos de madera, hierro y cristal. De este modo, se desnuda al cuerpo incluso de la apariencia de la carne. La subversión en el mundo de las formas viene acompañada por una producción potencialmente ilimitada de imágenes.

En el polo opuesto el fenómeno de la *trance*, sobre la cual se fundan los ritos de las religiones afro-americanas (candomblé, macumba, vodú...), ofrece las imágenes de los cuerpos puestos a disposición, poseídos, «cabalgados» por las divinidades. La pulsión hacia el revestimiento de la Contrarreforma y el Barroco se radicaliza: en estos ritos no vemos estatuas, cuadros o dibujos, sino cuerpos reales desposeídos de su subjetividad, animados por una fuerza que se manifiesta mediante y a través de ellos. La posesión es



IDEA COMO DESNUDEZ Y
REVESTIMIENTO COMO DESNUDEZ

Izquierda: Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus pretendientes* (boceto). Del *Gran cristal y otras obras*, vol. 2 (Philadelphia Museum of Art).

Derecha: Balthus, *Los días dorados*, 1944-45 (Washington, D.C., The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, regalo de J. H. Hirshhorn, 1966).

así irreductible tanto a la iconofilia como a la iconofobia. El cuerpo del poseído está presente en carne y hueso, pero ello no tiene valor por sí mismo, sino por el hecho de dar una imagen a una divinidad que no se contenta con ser dibujada o representada teatralmente mediante una máscara, sino que pide revestirse con una cara, con un cuerpo.

Por ello, los desnudos de luz electrónica y los vestidos de carne de las religiones afro-americanas parecen abrir nuevas vías al tránsito erótico. Pero también en este ámbito existe siempre el riesgo de una recaída de la metafísica. No habremos abandonado el ámbito inaugurado por la metafísica de Platón en tanto que los productos gráficos de la informática sean considerados como superformas cuyo significado termina en su visibilidad. No es casual que una de las primeras propuestas sobre el uso de la nueva tecnología tenga presente la posibilidad de crear imágenes que reúnan en sí mismas las partes mejores de diversas actrices, que tengan, por ejemplo, los ojos de Greta Garbo, la boca de Brigitte Bardot, el seno de Raquel Welch... Se subraya así la idea neoclásica de una belleza ideal construida mediante las partes más bellas de diversos cuerpos. Pero el erotismo nada tiene que hacer con semejantes *collages*.

No rebasaremos igualmente el ámbito del pensamiento metafísico mientras se conciba al *transe* como la unidad mística del hombre con dios, finalmente conciliados entre sí, en un ámbito de supra-elevación espiritual. La vestimenta de carne está vinculada, por el contrario, con la diferencia del cuerpo, el cual no es mero instrumento de la voluntad subjetiva, sino elemento de un ritual ceremonial, que finalmente se libera de la subordinación en relación al mito. El *transe* no se alza hasta la visión teofánica, ni profundiza en el delirio de la sobreexcitación patológica: es una «liturgia corporal admirablemente regulada»⁴⁰ muchas veces indiscernible de la cotidianidad de la danza.

NOTAS

1. Remito a la edición *principes* del texto bíblico puesto a punto por la CEI, traducido en la *Biblia de Jerusalén*, a cargo de F. Vattioni, Bolonia EIB, 1974.
2. E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, París, Aubier, 1966.
3. M.-J. Congar, *Le mystère du temple*, París, Les éditions du Cerf, 1963, pág. 115 y sigs.
4. H. Blumenberg, *La metafísica della «nada» verita*, en *Paradigmi di una metaforologia*, tr. it. de M. V. Serra Hansberg, Bolonia, Il Mulino, 1969, pág. 57 y sigs.
5. J. Ritter, *Origine e senso della «theoria»*, en *Metafisica e politica*, tr. it. de R. Garaventa y C. Cunicio, Casal Monferrato, Maritetti, 1963, pág. 3 y sigs.

6. Cf. la voz «hora» en G. Kitel y Gerhard Fruedrich, *Grande lexico del Nuovo Testamento*, Brescia, Paideia, 1965 y sigs., vol. VIII, c. 893.
7. K. Clark, *El nudo. Uno estudio della forma ideal*, tr. it. de D. O. Caprin, Milán, Martello, 1967.
8. Filón de Alejandría, *Le allegorie delle leggi*, II, 56, tr. it. de R. Bigatti, Milán, Rusconi, 1978, pág. 229.
9. W. Fraenger, *Il regno millenario de Hieronimus Bosch*, tr. it. de I. Bernardini y G. Collu, Milán, Guanda, 1980.
10. Citado en H. Leisegang, *La gnose*, tr. fr. de J. Gouillard, París, Payot, 1951, pág. 29.
11. H. U. von Balthasar, Gloria, *Un'estetica teológica*, vol. 6, *L'antico patto*, tr. it. de Fiorillo y U. C. Derungs, Milán, Jaka Book, pág. 20.
12. *Ibid.*, pág. 116.
13. M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità*, tr. it. de A. Bixio y G. Vatimo, Turín, Sei, 1975, pág. 112.
14. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia Arcaica*, tr. it. de A. Fraschetti, Bari, Laterza, 1977, pág. 112.
15. M. Heidegger, *op. cit.*, pág. 43.
16. G. Bataille, *L'eroticismo*, tr. it. de A. dell'Orte, Milán, Sugar, 1962, pág. 19. Traducciones españolas: G. Bataille, *El erotismo*, Mateu, 1971, 334 págs. G. Bataille, *El erotismo*, tr. de Antonio Viens, Tusquets, 1980, col. marginales. [N. del T.]
17. Sobre este argumento me permito remitir a mi artículo *Bataille e l'Italia*, en «L'Erba Voglio», n. 29-30, septiembre-octubre de 1977.
18. G. Bataille, *Les larmes d'Eros*, París, Pauvert, 1961. Las ilustraciones sólo han sido reproducidas parcialmente en la edición italiana, *Le lacrime d'Eros*, tr. it. de D. Ritti, Roma, Arcana, 1979, que va acompañada por una presentación mía, *L'iconoclasma erotico di Bataille*. Traducción española: Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, tr. de David Fernández, Tusquets, 1981, 256 págs., col. Los cinco sentidos. [N. del T.]
19. K. Clark, *op. cit.*
20. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, PUF, 1957, vol. II, 2, págs. 462 y sigs.
21. La posición de Lutero es sobre este punto completamente diferente a la del Maestro Eckhart y de la mística renana (Tauler, Suso); mientras los místicos miran hacia una unión del alma completamente despojada con un Dios cuya esencia está privada de imagen y de forma, Lutero excluye esta posibilidad. Cf. la voz *Dépeuplement*, en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, París, Beauchesne, 1957, y G. Miegege, *Lutero giovane*, Milán, Feltrinelli, 1977, pág. 105, nota 37.
22. Sobre la relación arte-Reforma, cf. C. C. Christensen, *Art and Reformation in Germany*, Athens, Ohio University Press, y M. Piantola, *Peintres et vildains. Les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, París, Cercle d'Art, 1962.
23. A. Chastel, *Il sacco di Roma*, tr. it. de M. Zini, Turín, Einaudi, 1983. Traducción española: A. Chastel, *El Saco de Roma, 1527*, tr. de Consuelo Vázquez de Parga, Madrid, Espasa-Calpe, 1986. [N. del T.]
24. Tertuliano, *De carne Christi*, XI, 4, París, Editions du Cerf, 1975, pág. 258.
25. P. Klossowski, *Un si funeste désir*, París, Gallimard, 1963, pág. 41. Traducción española: Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*, trad. de Mauro Armijo, Taurus, 1980, 172 págs., col. Ensayistas. [N. del T.]
26. P. Klossowski, *La rassemblance*, Marsiglia, Ryoan-ji 1984, pág. 107.
27. P. Klossowski, *La moneta vivente*, tr. it. de C. Morena en «Il piccolo Hans», n. 13, enero-marzo, 1977, pág. 83.
28. P. Klossowski, *La rassemblance*, cit., pág. 63.
29. L. B. Alberti, *De pictura*, libro III, cap. 45, en *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1973.
30. Citado por G. Dall'i, *Il 'pegar de panini*, en «Crítica d'arte», año XXII, 1976, n. 150, pág. 35 y sigs.
31. E. Mäle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, Colin, 1932.
32. G. Matzulevisch, *Tre bozzetti di G. L. Bernini all'Ermilage de Leningrado*, en *Bollettino d'arte*, 1963 y sigs.
33. R. Kuhn, *Die Unio mystica der Hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Cornarokapelle in Rom*, en «Alte und moderne Kunst», XII, 1967, n. 94, pág. 5.
34. Así escribe Y. Bonnefoy a propósito de Bernini en *Roma*, 1630, tr. it. de D. Grange Fiori, Roma, Istituto Editoriale Italiano, 1970, pág. 18.
35. Observa justamente R. Wittkower, en G. L. Bernini: *the Sculptor of the Roman Baroque*, Londres, The Phaidon Press, 1955, pág. 32, que la obra de Bernini no puede ser reducida a una vacía teatralidad.
36. L. Chouliant, *Geschichte und Bibliographie des anatomischen Abbildung*, Leipzig, Weigel, 1852, pág. 93.
37. L. Premuda, *Storia dell'ironografia anatomica*, Milán, Martello, 1957 y M. Duval-E. Cuyer, *Histoire de l'anatomie plastique*, París, Société française de édition d'art 1989.
38. J. Guilleme, *Sur l'esthétique du décharnement*, en «Revue d'esthétique», 1969, n. 2, pág. 139 y sigs.
39. No ocurre así en la cultura oriental, cf. R. van Gulik, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, París, Gallimard, 1961.
40. R. Bastide, *Le rêve, la transe et la folie*, París, Flammarion, 1972, pág. 56.

En *Transiti-come si va pallo stesso allo stesso*, Bologna, Cappelli, 1985.

Traducción de José Luis Checa Cremades

Cuentos de *shen* y *xin*: el cuerpo-persona y el corazón-mente en China durante los últimos 150 años

Mark Elvin

En la China tradicional, la belleza física no era una cualidad intrínseca del cuerpo humano. Es inútil buscar en las artes chinas nada que se parezca siquiera remotamente a las estatuas de jóvenes atletas desnudos de la Grecia clásica. Y tampoco se encontrará en ellas nada comparable a la compleja mezcla de sexualidad, maternidad y espiritualidad que se vislumbra en el rostro de una virgen de Bellini. Las representaciones chinas del cuerpo humano, completamente vestido o sólo con algunas ropas (como muestra cierta pornografía soterrada¹), son, a los ojos de Occidente, medioctres, esquemáticas y poco convincentes. Visto por fuera², el cuerpo chino (*shen*³) es un maniquí, cuya función consiste en ser portador de atributos físicos, indumentarios o de ambas clases. Los primeros serían la expresión del corazón-mente o *xin* — concepto que cabe interpretar como un campo de fuerza psicológico empeñado en dominar el cuerpo y que se manifiesta en la postura y la estructura físicas⁴ — o bien propiedades más superficiales, como la belleza en el sentido de «ser bonito». Los segundos son las prendas de vestir y otros elementos similares, tales como las aureolas. Básicamente, son indicadores de posición social y, hasta cierto punto, moral. Los artistas tradicionales también solían valerse de ellos, por derecho propio digamos, para crear lo que cabría denominar expresión parasmática de los sentimientos. Así, la fiera denotada por las retorcidas líneas de la armadura de un general podían servir para expresar su furia marcial y tensiones internas.

* Hemos transcrito las palabras y nombres chinos según el sistema pinyin, pero con tres modificaciones para indicar los tonos. Una *r* posvocálica señala el tono ascendente; una vocal media doble, el decreciente ascendente, y una *h* posvocálica, el decreciente. Estas tres letras no se pronuncian, y basta con omitirlas para recuperar la forma normal. Su principal objeto es evitar que al lector poco versado en sinología todos los nombres chinos le suenen igual. Quienes no conozcan el sistema pinyin han de saber que las letras *c*, *q*, *x* y *zh* se pronuncian como la *t*, *ch*, *sh* y *j* inglesas, respectivamente.



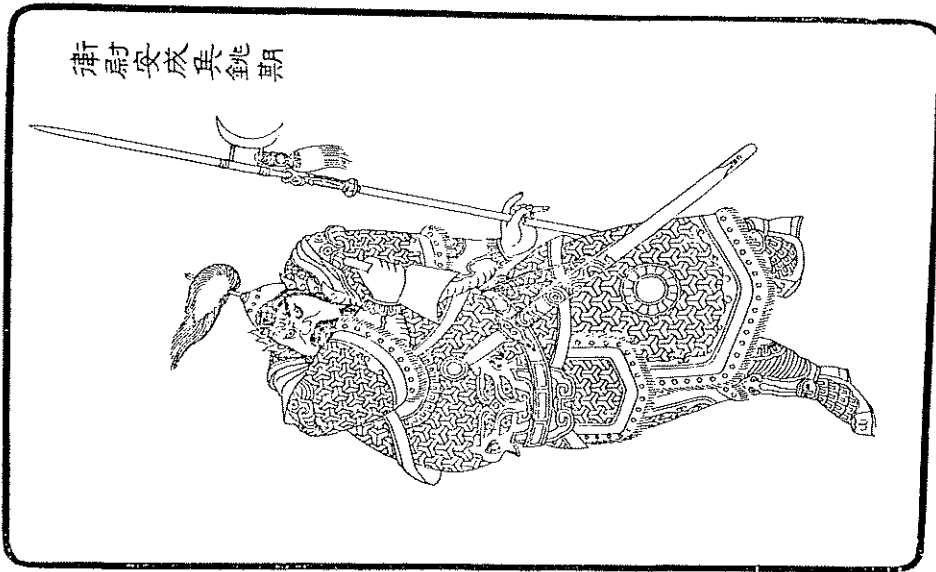
«El rostro de la compasión», finales de la dinastía Ming. De GCA. Obsérvese cómo el cuerpo del *bodhisattva*, es decir, sus aspectos inferiores, ha sido absorbido por los remolinos de las ropas.

Hay que advertir que, antes del siglo XX, los chinos no tenían nada equivalente a la «moda». Ésta, que parece tener su origen en la Europa de finales de la Edad Media, ha desempeñado complejas funciones (incluida la intimidación social) y tenido complejos efectos (como la inculcación de un gusto consciente por lo nuevo, aunque, a decir verdad, esta característica es observable de una manera no sistemática en China en las «manías» de la clase alta por objetos raros como, por ejemplo, las flores impropias de determinada estación del año). Su aparición presupone, además, un determinado entorno social, dotado de auténticos foros donde puedan exhibirse públicamente personas de ambos sexos —marcos sociales que no existían en China. Asimismo, no hay duda de que es de vital importancia, para que se manifieste, la aceptación de un importante componente *individual*, que denote una determinada personalidad. Fue fundamentalmente por esta razón por lo que no existió más que de un modo efímero (sobre todo, en el peinado y el maquillaje) en la sociedad china con anterioridad a la occidentalización parcial de ésta a principios del presente siglo. Una causa y efecto de este síndrome general chino (pues la reacción lo intensificaba aún más) era el profundo abismo que separaba lo moralmente bueno de lo moralmente malo en la idea tradicional del mundo. No había ningún diálogo, ni filosófico ni artístico, entre lo virtuoso-recto (*zheheng*) y lo vicioso-desviado (*xie*) ni entre lo público-objetivo (*gong*) y lo privado-subjetivo (*si*). Por consiguiente, en vez de enriquecerse mutuamente mediante su interacción, como ocurrió en Occidente desde la época clásica hasta principios de la edad moderna, la «virtud» resultaba inflexible, poco realista y estéril, mientras que el «vicio» era humano y vital, pero irredimible⁴. La brusca introducción de este diálogo a principios del siglo XX fue una tentación irresistible para la mayoría de los chinos (especialmente cuando dotó de un alto valor moral al amor «romántico» o «libre», trastornando así las obligaciones y certezas estereotipadas de la estructura familiar convencional) y fue también origen de un caos social general debido precisamente a que debilitó las barreras que separaban los aspectos «virtuosos» y «viciosos» de la vida. Los chinos carecían de los recursos culturales necesarios para dominar esta atractiva, pero poderosísima, aberración occidental, y, desde 1949, el Partido Comunista, con su exacerbada moral puritana (ligada funcionalmente a su búsqueda de un monopolio emocional de la sociedad china), ha tratado de hacer tales barreras aún más rígidas que antes. En todas las sociedades del mundo chino, ya sean del continente, de Taiwan, de Hong-Kong o de cualquier otra parte, el problema de si aceptar o rechazar rotundamente este complejo modo de percepción occidental todavía no se ha resuelto.

Permitáenos ilustrar someramente algunas de estas actitudes chinas. La mayoría de las cuestiones generales que acabamos de plantear, así como casi todas las presentadas en las páginas siguientes, sólo superficialmente les resultarán inteligibles o creíbles a los lectores que no tengan un repertorio propio de experiencias o de lecturas de fuentes chinas al que acudir en busca de ejemplos y puntos de referencia. Por consiguiente, para que les resulten completamente accesibles desde el punto de vista conceptual a quienes no sean especialistas en cultura china —lo que significa, también, ser accesibles a la crítica bien fundada— hemos hecho todo lo posible para presentar los elementos básicos de tal repertorio más o menos a la vez que el análisis teórico. Por este motivo, hemos tenido que adoptar un formato no del todo corriente. En particular, hemos limitado nuestro análisis a sólo tres obras, que son, no obstante, extraordinariamente ricas y reveladoras desde el punto de vista de su carácter representativo, que *no* desde el de su mérito literario, y hemos hecho citas de ellas más extensas de lo normal. El motivo de haber adoptado estos procedimientos —la limitación del número de fuentes y la extensión de las citas (cuya traducción es, lógicamente, nuestra)— no ha sido otro que el de proporcionar un dominio del contexto. Desde el punto de vista de éste, para delimitar el significado de determinada expresión de una actitud no suele bastar con la frase ni el párrafo en que está inscrita, sino que se necesita cierto conocimiento del capítulo o episodio en que ocurre y, a menudo, incluso de la estructura y el tono de la totalidad del libro. Haremos algunas observaciones más sobre esta metodología y sus consecuencias al final, cuando el lector tenga más elementos de juicio por haber visto los resultados de su aplicación. De momento sólo nos cabe esperar que la fluctuación mental que supone entrar o salir de estos mundos imaginarios a la vez que se sigue un razonamiento analítico no resulte demasiado desconcertante.

* * *

Nuestra primera fuente es una novela, *Los deseos de las flores en el espejo*, escrita por Lii Rurzhen en las primeras décadas del siglo XIX⁵. Se trata de una compleja mezcla de fantasía y sátira social y hay que considerarla con cierta cautela, en especial porque el autor se deleita presentando puntos de vista conflictivos sobre la mayoría de los problemas que se les plantean a los personajes. No obstante, es precisamente por esta razón por lo que el libro constituye una utilísima guía de los aspectos de la sociedad culta de finales del período tradicional chino más problemáticos desde el punto de vista de las actitudes sociales y las creencias religiosas y filosóficas.



General. 1846. De GCA. Las cejas alzadas, los hombros levantados y el estómago prominente son expresión de formidables poderes somáticos. Sin embargo, la fuerza de la figura radica en gran medida en la cabeza, las manos y los seres vivos insinuados en el atuendo, más que en una auténtica presencia corporal. Obsérvense los ojos de las hombreras, la hebilla del cinturón y las espinilleras.

Tang el vagabundo, el héroe de la primera mitad de la novela, visita el país del sabio Dientes Negros, por quien está muy impresionado. Su «aire refinado», dice, refiriéndose a los habitantes, «con esa bruma de elegancia confucianista que tiene... parece traspasar la oscuridad». La corrección interior del corazón-mente transforma la fealdad exterior hasta el punto de que él y sus compañeros de viaje, conscientes de su inferioridad, se sienten avergonzados e incómodos:

Turbados por la diferencia, veían que ni andar ni estarse quieto parecía correcto. Ir deprisa estaba mal; ir despacio, también. ¡No sabían qué hacer! No parecía quedarles más salida que, haciendo acopio de concentración, igualar el paso, meter la tripa, sacar el pecho, estirar el cuello y andar sin dejar de mirar al frente. No sin dificultad, traspasaron por fin las murallas de la ciudad y se alegraron de ver que allí no había mucha gente. Entonces dejaron que su estómago se dilatara otra vez, lanzaron un soplo y se quedaron más o menos tranquilos...

—Normalmente —dijo Lim el Navegante—, mi comportamiento es muy desordenado. En esta ocasión, al haberme agarrado dos caballeros como ustedes, no he tenido más remedio que adoptar un aire erudito y simular elegancia confucianista. ¿Quién hubiera pensado que sólo por querer darme aires iba a tener dolor de espalda, la vista nublada, el cuello rígido, la cabeza ida, los labios agrietados y la boca seca?

Las cualidades morales del corazón-mente tenían equivalentes físicos que era muy difícil —quizá imposible— simular.

Del mismo modo, los defectos de carácter podían conducir a deformidades corporales. Lii Rurzhen ilustra esta posibilidad en algunas de las fábulas que escribió acerca de los extraños «países de allende los mares». En uno de ellos, los habitantes son demasiado perezosos para hacer otra cosa que comer y beber. Al parecer son «incapaces de digerir lo que comen, y esto genera poco a poco un estreñimiento agudo, así que tienen un inmenso bulto delante del pecho. Con el paso del tiempo, este mal se ha hecho crónico y ya todas las generaciones son así». La misma «evolución» lamarkiana afecta a un codicioso pueblo de pescadores cuyos brazos son antinaturalmente largos y a unas gentes aladas que tienen la cabeza hinchada «de tanto como les gustan los cumplidos y las adulaciones».

Donde mejor expuesta está la idea de que el valor moral podría ser visible es en la fábula sobre «el país de lo grande», donde la gente va montada en nubes cuyo color se corresponde con la naturaleza interna del jinete:



Salinas, 1249. De GCA. El grado de desnudez es inversamente proporcional a la posición social. Los trabajadores sólo llevan un taparrabos; la mayoría de los muleros y pesadores, una túnica hasta la rodilla y polainas, y los comerciantes y capataces, traje hasta los pies y gorro.

El color procede totalmente del corazón-mente. En general, depende de si las acciones de la persona son buenas o malas, no de si es rica y poderosa o pobre y de baja posición. Si su conciencia es clara y recta, una nube con los colores del arco iris le aparecerá espontáneamente bajo los pies. Si... su corazón está lleno de maldad y negrura, una nube negra se le formará allí por sí sola. El color de la nube que hay bajo los pies cambia a medida que lo hace el corazón-mente. De ningún modo se puede cambiar por la fuerza.

Se dice que, en China, aunque no haya nubes así, un vapor negro surge de la cabeza de los malos y «se alza hasta el cielo», lo cual resulta aún más grave.

En «el país de los hombres de dos rostros», Lirn el Navegante es tan descuidado, que sale a pasear vestido con una andrajosa túnica de algodón. Tarnq el Vagabundo lleva, en cambio, una túnica de seda y un pañuelo de cabeza confucianista. El segundo relata así el paseo:

Queríamos ver qué forma tienen sus dos rostros. Para nuestra sorpresa, cada uno de ellos llevaba uno de esos pañuelos de cabeza que tapan la nuca. Sólo se les veía la cabeza por delante. El otro rostro estaba oculto.

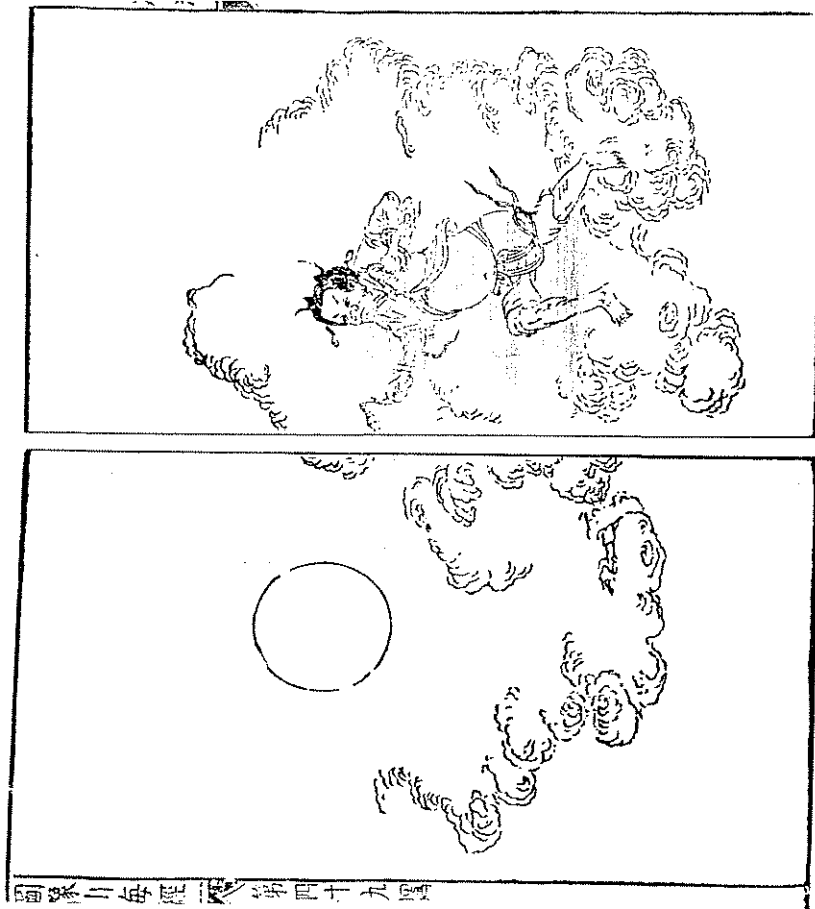
Los hombres de dos rostros le parecieron tan encantadores a Tarnq que, como él dice, «te gustaban instintivamente». Sin embargo, al andrajoso Lirn no le hicieron el menor caso. Cuando los dos compañeros se intercambiaban sus ropas para ver qué pasa, el trato que reciben se invierte. Tarnq, ahora desaliñado y despreciado, se acerca por detrás a uno de los hombres y le levanta el pañuelo que oculta su segundo rostro:

Escondido allí dentro había un rostro malvado. Los ojos eran de rata; la nariz, como el pico de un buitre, y la expresión, hosca. Al verme, frunció el ceño. La boca, abierta de par en par, parecía un gran cuenco de sangre. Sacó una larga lengua y lanzó una bocanada de aire fétido.

La maldad oculta tras la máscara del decoro también queda reflejada en el plano físico.

La forma de vestir ideal era un sistema de clasificación social. En el denominado «país de los sabios puros», Tarnq descubre que todos los ciudadanos respetables han aprobado al menos un examen público y visten como hombres de letras. Extrañado, pregunta a un anciano si esta uniformidad en el vestir significa que «no se hace ninguna distinción entre posición honorable y baja». El viejo le responde así:

Aunque la forma de vestir sea igual para todos, el color de la ropa es diferente. El amarillo es el más honorable. Le siguen el púrpura, el azul y el verde, que es el más humilde. Los campesinos,



Kuatuh cazando el sol. 1597. De GCA. La figura de Kuatuh resulta algo compleja. Es sobrenatural, pero, a veces, se le atribuye una ascendencia humana, y tiene también características zoomórficas, denotadas aquí por la serpiente y el escorpión que lleva. Se dice que murió de sed a pesar de beberse los ríos Amarillo y Weiñ y el Gran Pantano. En los dibujos tradicionales chinos, normalmente sólo aparece representada una actividad física tan violenta como la mostrada aquí en el caso de seres demoníacos como éste.

los artesanos y los mercaderes también llevan el traje de los hombres de letras porque... a los plebeyos que no han hecho todavía ningún examen se les llama «vagabundos». Esta clase de personas realizan trabajos bajos... Aun cuando hubiese uno o dos de ellos que se dedicasen a la agricultura o aprendiesen un oficio, nadie les tomaría en serio. Si un «vagabundo» llevase asuntos de Estado, todo el mundo le rehuiría.

Este país es, claro está, una Barataria china («coincidirán conmigo en que, cuando todo el mundo es alguien, nadie es nadie»). Lo que resulta significativo es que tanto el visitante como el lugareño den por supuesto que la forma de vestir debería estar impuesta por la sociedad.

Hemos descrito el cuerpo chino, visto por fuera, como un maniquí, portador de atributos. Sin embargo, visto por dentro, se le atribuía un valor casi incomparable. Podríamos decir que se lo atribuía su poseedor, pero incurriríamos entonces en un modo de pensar típicamente occidental. Desde un punto de vista lingüístico, cabe señalar que en la mayoría de las expresiones chinas para cuya traducción hay que utilizar o insinuar las ideas de «persona», «personalidad» o «vida» aparece la palabra *shen*. Veamos unos cuantos ejemplos de ello:

an shen = tranquilizar tu cuerpo = «encontrar tu lugar en la vida».

chu shen = echar tu cuerpo hacia adelante = «empezar tu carrera».

shen fen = distribución de tu cuerpo = «posición personal».

shen shih = mundo del cuerpo = «experiencia de tu vida».

zhong shen = hasta el fin del cuerpo = «hasta el final de tu vida».

been shen = cuerpo básico = «uno mismo».

suir shen = seguir el cuerpo = «seguir tu persona».

Este es el motivo de que hayamos traducido *shen* por «cuerpo-persona» en el título del presente estudio. Desde un punto de vista filosófico y religioso, cabe señalar también que, según el confucianismo, el cuerpo de una persona es un regalo de sus padres y que es un deber filial de la persona guardarse de todo mal y reproducirse, mientras que el taoísmo propugnaba la búsqueda de la inmortalidad física mediante la acumulación de hechos virtuosos y el consumo de alimentos macrobióticos mágicos. Desde la perspectiva de la vida cotidiana, la longevidad era la mejor de las cinco clases de buena suerte que había (según una de las clasificaciones tradicionales) y en los cuentos populares se la incluía en la categoría de las virtudes junto con los casos ejemplares de piedad filial y casta fidelidad de las viudas. La base de todo esto podría estar en la creencia de que el



Detalle de una ilustración del *Sutra del Ioto*, dinastía Song. De GCA. Obsérvese cómo el destino kármico sale de la mente del Buda en forma de chorros de pensamiento. La ramificación de la izquierda parece mostrar a unos diablos con un caldero al fuego. Obsérvese, también, el espejo del extremo izquierdo.

cielo daba larga vida a quienes contaban con su aprobación, aunque los escépticos (entre quienes figuraba Lii Rurzhen) señalaban que muchas personas virtuosas morían jóvenes.

Los chinos de finales del período tradicional eran hipocondríacos y estaban obsesionados con las dietas, las medicinas y la salud en general. El libro de Lii incluso contiene un ataque al té, del que se dice que es un veneno de acción lenta, y una larga lista de remedios herbarios, con sus ingredientes y preparación minuciosamente descritos, que resultaría bastante chocante en una novela occidental. Después de ganar una competición de tiro al arco, la joven Seta Púrpura, señala, lamentándose:

Dicen que esto se hace para relajar los músculos, pero después de tirar tanto tiempo, a mí me duelen los brazos. Dicen que se hace para fortalecer la constitución física, pero después de tirar tanto tiempo, lo único que siento son los saltos de mi corazón.

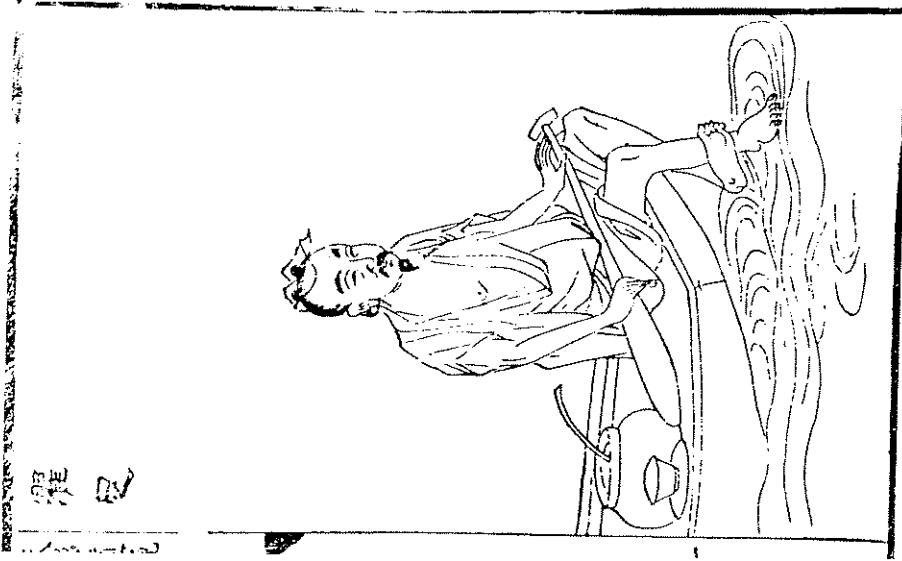
Su amiga Orquídea Segunda le explica entonces que ha de disparar con la postura correcta y que, si se consigue hacerlo así, «no se cae enfermo nunca». Luego añade:

La gente dispara a menudo flechas por diversión. Tratan de relajar y vigorizar su cuerpo y estimular el riego sanguíneo. De este modo se pueden disipar los males crónicos y aumentar el apetito... Pero si no procuras hacerlo con el estilo correcto y, por ejemplo, tensas el arco tirando de él hacia ti en vez de estirarlo hacia adelante —que era lo que Seta Púrpura acababa de hacer—, aunque de momento no te hagas daño, si continuas tirando un día tras otro durante algún tiempo, al final te dolerán los hombros y los codos. Si no reduces la cintura y tu energía vital, todas tus fuerzas se acumulan delante del pecho y, a la larga, te quedarás sin aliento y te palpitará el corazón, pero, lo que es peor, te dolerá delante del pecho, e incluso podrías empezar a notar síntomas de debilitamiento.

Entre los eruditos occidentales ha sido bastante frecuente creer que los chinos cultos de finales del período tradicional no apreciaban el valor del ejercicio físico⁶. No cabe duda de que tal idea es errónea.

Los efectos de las actitudes mentales en el bienestar corporal se conocían perfectamente. El timonel de Lirn, Duo el Noveno, describe así cómo se consumen los habitantes del «país de los inteligentes»:

Son aficionados a la astrología, la adivinación, los cálculos trigonométricos, las diversas clases de ingenio y las artes mecánicas de todo tipo. Compiten entre sí y corren grandes riesgos para ser los mejores. En su afán de superar a los demás, concentran todas sus facultades mentales en pensamientos ansiosos y reflexiones malintencionadas que son cada vez más ingeniosas... Desde



Sabio laoiista descansando en la popa de una barca. Iniales de la dinastía Ming. De GCA. Es raro encontrar una descripción del placer físico tan franca como la que se hace aquí con el detalle del pie que se arrastra por el agua. Merece la pena advertir que el contexto no es confucianista.

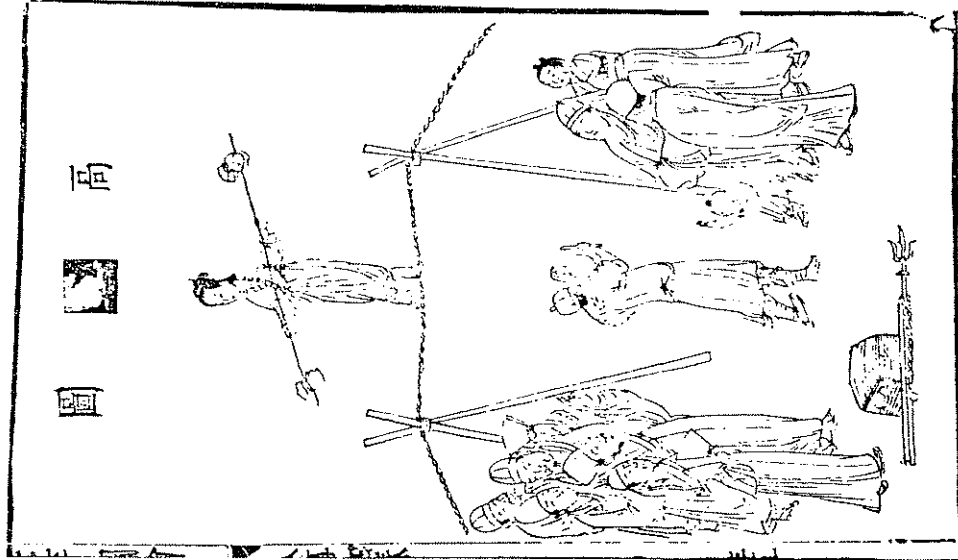
que empieza hasta que acaba el día, no se ocupan más que de conspirar, hasta que al final la fuerza de su mente se consume. Antes de cumplir los treinta años, ya tienen el cabello de las sienes tan blanco como la escarcha. Cuando llegan a los cuarenta, están más acabados que un septuagenario. Por esta razón, ninguno de ellos llega a viejo.

Igualmente alccionador es otro cuento que trata del «país de los preocupados»:

A lo largo de su vida, lo que más temen es quedarse dormidos. Creen que, si una vez se durmiesen, ya no se despertarían jamás y, por tanto, perecerían. No hay aquí colchas ni almohadas. Tienen camas y mosquiteros, pero son solo para descansar... Están durante todo el año en un estado de confusión mental permanente. Se obligan a seguir despiertos hasta que su energía nerviosa se agota y ya ni siquiera pueden mantenerse en pie... Muchos se duermen y ya no vuelven a despertarse... Como no duermen en todo el año, sino que permanecen despiertos hasta que la cabeza les da vueltas, se les nubla la vista y se quedan sin fuerza en los miembros, mientras que día y noche se consumen de ansiedad, con el pecho oprimido por la depresión. Si alguna vez caen dormidos, entonces su energía nerviosa ya se ha disipado. Son como lámparas que se han quedado sin aceite.

Tang el Vagabundo comenta que «ser demasiado ansioso no es en absoluto un modo de cuidar la vida». Jura que va a «desterrar las preocupaciones a partir de ahora para, con la actitud relajada que proporciona el contento, vivir muchos años más». Estos ejercicios de antropología imaginaria quizá fuesen *jeux d'esprit*, pero, para no pasar inadvertidos, tenían que estar relacionados con problemas corrientes entre los lectores de Lii Rurzhén. Por este motivo, cabe considerarlos como ilustraciones de la preocupación de los chinos por el cuidado del cuerpo mediante la alimentación, el ejercicio físico, los medicamentos y el descanso.

Los destinos de las flores en el espejo es famosa por los pasajes en que aparecen mujeres desempeñando con gran acierto papeles sociales masculinos. Esta idea no es original de Lii —hay, por ejemplo, un «país de las mujeres» en *La crónica de un viaje a Occidente*, aunque no figura en la atractiva traducción parcial de esta obra que hizo Waley con el título de *Monkey*⁷— pero la forma en que él la desarrolla es única, no sólo por la precisión y convicción de los detalles imaginarios, sino también porque aparecen hombres desempeñando papeles femeninos. Merece la pena citar algunos de los pasajes clave en que se describen sucesos ocurridos en «el país de las mujeres», pues presentan una interesante visión de diferentes esferas psicológicas; a saber: la idea china del atractivo físico, incluida la obsesión con los pies pequeños, que resultan tan seductores



Funámbula, 1609. De GCA. Esta ilustración muestra que los chinos se deleitaban con la destreza física, pero no con la gimnasia en el sentido etimológico estricto de ejercicios del cuerpo desnudo.

como, por ejemplo, los pechos en Occidente; la forma en que podía regenerarse el corazón—mente controlando y domesticando el cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, y la molesta sensación, muy extendida durante este período al menos entre los miembros más perspicaces de la sociedad (porque Lii no estaba solo en este caso), de que los papeles asignados por los convencionalismos sobre la base de las diferencias corporales eran, en gran medida, arbitrarios.

Cuando los viajeros llegan a este país, vestidos con ropas masculinas, que aquí normalmente sólo llevan las mujeres, ven una «mujer» (en otras palabras, un hombre) de mediana edad cosiendo zapatos en el umbral de su puerta:

Su oscuro cabello teñido de azul estaba untado de aceite y tenía un lustre deslumbrante. Era tan liso que, la verdad, hasta una mosca se escurriría si se posase en él. Lo llevaba peinado con un moño enroscado como un dragón. Los adornos de las sienes deslumbraban. De los lóbulos de sus orejas colgaban preciosos pendientes de oro formados por siete aros. Llevaba una túnica de seda rosa púrpura y, debajo de ella, unas enaguas verde puerro. Unos pies, diminutos como lotos dorados asomaban por debajo, calzados con zapatillas bordadas, de color carmesí y de apenas ocho centímetros de largo. Sus manos de jade, con los dedos muy finos, estaban ocupadas cosiendo flores. Dos cejas como antenas de polilla formaban sendos arcos sobre sus preciosos ojos. Una gruesa capa de maquillaje le cubría el rostro. Les bastó mirar otra vez sus labios para ver que tenía barba, formada por un largo bigote que se unía al vello de las mejillas. Al advertir eso, no pudieron contener una risotada burlesca. La mujer dejó de coser y, fijando la vista en Tarrig, gritó:

—¡Sinvergüenzas! ¿Cómo os atrevéis a reiros de mí?

El timbre de su voz era muy seco y sonaba como un gong rajado.

—Tenéis barba —añadió, vociferando—, luego sois mujeres. Pero lleváis sombrero y ropas de hombre. ¡Qué vergüenza! ¿Es que os trae sin cuidado que se confundan los sexos? Queréis hacer creer que andáis mirando a las mujeres [es decir, a los hombres como «ella»], pero lo único que pretendéis es mirar a escondidas a los hombres [es decir, a las mujeres] ¡Asquerosas rameras! ¡Id a miraros a un espejo! ¡Menuda facha tenéis, con esos pies que parecen pezuñas! ¡Pero qué vergüenza! Tenéis suerte de haber topado sólo conmigo. Si os hubieseis encontrado con las demás y os llegan a tomar por hombres que andáis figando a las mujeres, ¡os muelen a palos!

Es muy probable que estas escenas estuviesen inspiradas en el teatro, donde, en esa época, los papeles femeninos solían estar interpretados por hombres. Sin embargo, fuera del escenario, el travestismo constituía un grave delito.

Invirtiendo en la ficción los papeles asignados a ambos sexos en la vida real, Lii



Niños jugando, dinastía Ming. De GCA. El tamaño de la cabeza de estos jovencitos en relación con el cuerpo es más propio de lactantes que de crios de siete u ocho años y hace pensar en lo mucho que les han gustado siempre a los chinos las representaciones de niños regordetes y bien alimentados, muy comunes en los carteles de Año Nuevo tradicionales.

muestra también cómo se convertía a las mujeres en objetos sexuales, carentes de una auténtica personalidad social y sin posibilidad de controlar lo que le ocurría a su cuerpo. El «rey» del país de las mujeres mantiene encerrado en su harén a Lirm el Navegante. Le han vestido con ropas femeninas y perforado las orejas, y unas «doncellas» con bigote le han envuelto los pies en vendas tan apretadas, que no le circula la sangre y está casi agonizando:

—Tengo que hacer pis. ¿Sería mucha molestia para vosotros, hermanos mayores, llevarme abajo a «dar un passo»?

La respuesta de las doncellas de palacio consistió en traerle un orinal. Al verlo, Lirm comprendió que no tendría más remedio que usarlo. Trató de ponerse de pie. Pero, ¡ay!, tenía las vendas de los pies tan apretadas, que no podía moverse. A lo más que llegó fue a levantarse de la cama y, sostenido por las doncellas, sentarse en el orinal.

Después de hacer pis, se lavó las manos. Las doncellas le trajeron entonces una palangana de agua caliente y dijeron:

—Pedimos a la señora que utilice el agua.

—Pero si me acabo de lavar las manos —dijo Lirm—. ¿Por qué queréis que utilice otra vez el agua?

—No se trata de lavarse las manos —respondieron las camareras—, sino de lavarse abajo.

—¿Queréis decir con «lavarse abajo»? —dijo Lirm—. No lo entiendo.

—El lugar por el que la señora acaba de hacer sus necesidades —respondieron las camareras—, es lo que tiene que lavarse ahora. Como no desea aplicar sus manos a esa tarea, las camareras lo harán por ella.

Dos obesas camareras se adelantaron. Una de ellas le bajó las prendas interiores. La otra empapó en agua un pañuelo de seda carmesí y le frotó con él las partes íntimas. Lirm le gritó:

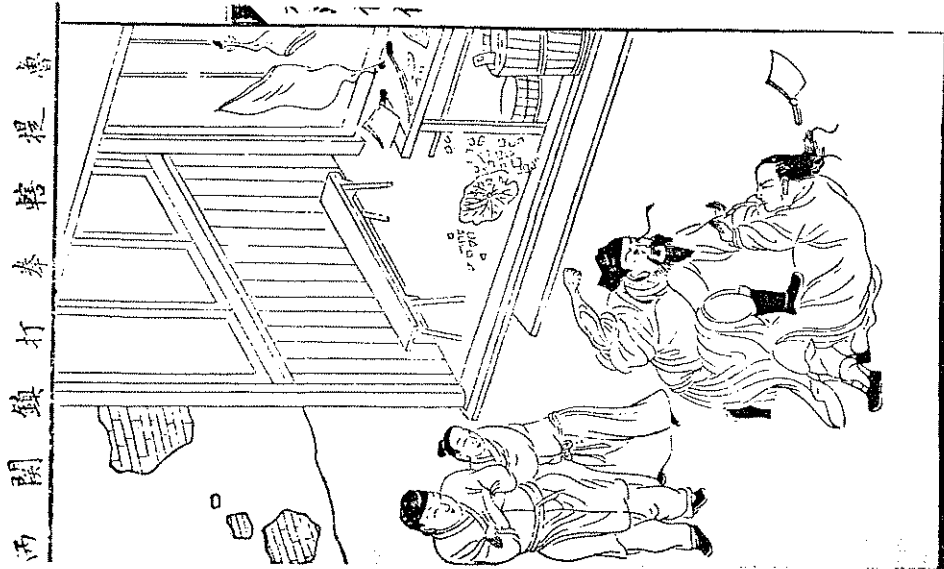
—¡Pero qué obscenidad! ¡Qué manera tan indecente de utilizar sus manos tiene este caballero! Yo soy un hombre. Me pican mis partes íntimas. ¡Qué desagradable! No me gusta nada. Cuanto más frota, más me pica.

Cuando la doncella de palacio oyó esto, dijo en voz baja:

—Decís que cuanto más froto, más pica. A mí, cuanto más me pica, más me froto.

Cuando acabaron de lavarle, el dolor de pies era insoportable... Todo lo que pudo hacer fue dejarse caer en la cama y quedarse allí tendido, con las ropas puestas.

El aprendizaje forzoso de su nuevo papel continúa. Se quita los vendajes, y le dan una paliza. Promete portarse bien, y le sirven una sopa especial para aliviarle el dolor,



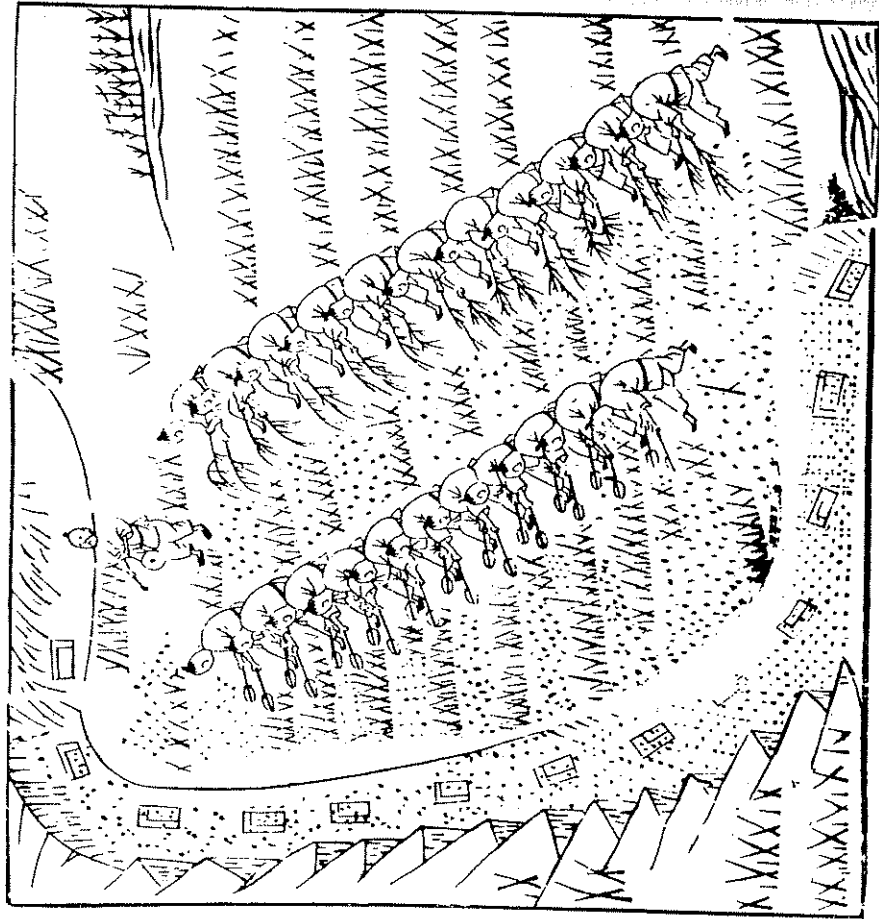
Luu Tixiar da una mortal paliza al vendedor de carne de vaca Shehn, dinastía Ming. De GCA. Escena de la novela *El margen de agua*, de Shi Nalian.

pero le vuelven a vendar los pies. Él siente que «el espíritu intrépido con que había desafiado lagos y mares era ahora como una pasta de tripas machacadas». Se rebela una segunda vez, y le cuelgan de los pies. Trata de suicidarse, pero se lo impiden. Lirn no es ya más que un bonito objeto:

La carne y la sangre podridas de los pies se le habían ido convirtiendo poco a poco en pus, que le quitaron secándoselo... Le habían limpiado el cuerpo con baños diarios de agua perfumada. Le habían depilado sus pobladas cejas hasta convertirlas en arcos como cuartos crecientes. Sobre sus labios bermejos habían aplicado un tinte rojo como la sangre y se destacaban, brillantes, en su rostro empolvado... Cuando el rey subió a verle en persona... se fijó con agrado en los pies, pequeños como lotos dorados; le olió cada rincón de la cabeza, y le acarició de todas las formas posibles... El rubor tñió entonces el rostro de Lirn... Tenía tanta vergüenza, que quería morir. Lirn le interesa al rey solamente como cuerpo.

Hay que ser cauto a la hora de hacer generalizaciones sobre las predisposiciones somáticas de toda una cultura, pero diversos especialistas han señalado que los chinos parecen tener un interés relativamente grande por su aparato digestivo y sus órganos bucales y un interés relativamente escaso por sus órganos genitales⁸. El sexo suele estar vinculado metafóricamente con comer, y claros ejemplos de ello son la comparación de la relación sexual con una mujer con comerse un pollo desplumado y el nombre de «el dedo comedor» (*shir-zhii*) que se le da en Shahghai al miembro viril. Nosotros nos inclinamos a pensar que tal apreciación es correcta —pues contribuiría a explicar esa incapacidad de encontrar belleza física en el cuerpo en sí que señalamos en la primera frase del presente estudio. El ideal de belleza femenina que se desprende de los pasajes citados anteriormente se concentra en aspectos superficiales (perfume, maquillaje y peinado), artificiales (cejas y pies vendados), periféricos (dedos y pies) e indumentarios. Trataremos la sexualidad más adelante, en el contexto de los problemas planteados por el mundo occidental actual. Antes hemos de terminar nuestro examen de las actitudes que se tenían hacia el cuerpo a finales del periodo tradicional. Para ello, recurriremos una vez más a *Los destinos de las flores en el espejo* citando dos pasajes que ilustran parte de la obsesión bucal y alimenticia.

Tang el Vagabundo, que está buscando la inmortalidad física prometida por el taoísmo, se acaba de comer unas hierbas rojas que tienen poderes mágicos y descubre, maravillado, que, de pronto, es capaz de recordar todo lo que ha escrito en su vida. Pero el efecto no dura mucho:



Matao larvas de langosta, finales de la dinastía Qing. De GCA. Las larvas son empujadas hacia una red donde caen en hoyos y son destruidas. Esta escena demuestra que los chinos eran conscientes de las capacidades propias de una colectividad de cuerpos trabajando juntos con anterioridad al período comunista, cuando tanta importancia adquirió esta idea.

—Ahora me duele el estómago —dijo Tarrig—. No sé por qué. No había acabado de hablar, cuando se oyó un ruido en su vientre, al que siguieron una ráfaga de apesosas ventosidades y un débil sonido.

—... ¿Todavía te acuerdas de los poemas y ensayos que escribiste en el pasado? Tarrig bajó la cabeza y se quedó pensando un momento.

—No me vienen a la cabeza más que una décima parte de ellos —confesó.

—Las nueve décimas partes que no recuerdas —dijo Lirri el Navegant— son ese chorro de aire fétido que has lanzado ahora mismo. A las hierbas rojas no les gustaba su olor y las han echado. Ya han revelado su verdadera naturaleza y penetrado en mi nariz... Si en el futuro quieres que te imprimen tus escritos de estudiante... no tienes necesidad de buscar a nadie para que los seleccione. Bastará con que quites las nueve décimas partes que no recuerdas ahora y pidas que sólo te hagan un cliché de la décima parte que recuerdas. ¡Seguro que éstos sí son buenos! Es una pena que estas hierbas sean tan poco corrientes. Si nos lleváramos unas pocas y se las diéramos de comer a la gente, ¡imagínate la de trabajo que se ahorrarian los que hacen clichés!

Seguramente, en ninguna otra cultura se habría atribuido capacidad de crítica literaria a la flatulencia, ni siquiera en broma.

Es probable que el humor escatológico se encuentre en la mayoría de las culturas de una forma u otra, pero la versión china se centra en el proceso digestivo como tal de un modo muy característico. He aquí un diálogo de *Los destinos de las flores* acerca del «país de la gente sin intestinos»:

Duo: Antes de comer algo, buscan un sitio donde excretar. Una vez que comen, tienen que cagar. Es como cuando has bebido demasiado vino y tienes que «corresponder» dando en seguida un banquete a tus partes bajas... Una vez que se toma algo, va directamente a ellas. Por eso, siempre que comen... se esconden para hacerlo sin que les vea nadie... Gastan muchísimo en comida y bebida todos los días. Os retiréis cuando os diga cómo hacen economías las familias ricas. Como lo que comen pasa directamente por su estómago, podría llamarse «mierdas»; pero como no se queda retenido en el estómago, no se pudre ni huele mal. Por eso, recogen cuidadosamente esta clase de «mierda» y la guardan para dársela de comer a los criados...

Lirri: ¿Y se la comen?

Duo: Este mejunje no les cuesta un céntimo. ¿Cómo no se lo van a comer?

Tarrig: ... Obligar a los criados de ambos sexos a tomarse una porquería así es ir demasiado lejos.

Duo: ... Pues no sólo hacen que los criados se resignen a estar mal alimentados, sino que les



«El rostro de la compasión», finales de la dinastía Ming. De GCA. El cuerpo del Bodhisattva cubre expresión principalmente por medio de sus ropas, que imitan los planos rotos de las rocas y tienen vida propia, al igual que los arrugados andrajos del miserable postrado a sus pies.

obligan a comer y luego les hacen volver a comer esa misma mierda hasta tres o cuatro veces. Sólo cuando a los criados les sienta tan mal, que la vomitan, y no se puede distinguir la comida de la mierda comienzan otra vez el proceso desde el principio.

Un pequeño, pero importante, detalle de este pasaje es la descripción que se hace en él del consumo de alimentos como un vicio solitario, pues, para los chinos, las comidas colectivas eran —y son— la mejor de las actividades sociales.

* * *

Las actitudes de los chinos hacia el cuerpo humano se contemplan desde una perspectiva diferente en la literatura que describe mujeres de vida alegre y el comercio de la carne. El valle del bajo Yangtzi, conocido a menudo como «Wur», era una zona especialmente famosa desde siempre por su refinamiento y crueldad en este tipo de asuntos⁹, aunque no hay duda de que cabría encontrar gustos y prácticas comparables en las grandes ciudades de otras partes de China.

Desde finales del siglo XIX hasta por lo menos mediados del XX, estas antiguas actitudes se hicieron inusitadamente complejas a medida que una versión imperfecta y excesivamente simplificada de la idea occidental de «libertad» en la elección de compañeros sexuales, especialmente en el caso de las mujeres, se fue entremezclando con lo que se consideraba que era y no era permisible. Tal «libertad» se experimentó, por un lado, como algo atractivo y moderno, como un impulso que no tenía que reprimirse totalmente, pues, de lo contrario, podía dar lugar a un paralizante desánimo o a una perversidad autodestructiva, y por otro lado, como un nefasto disolvente del deber familiar, la estabilidad social y la integridad personal. Para ilustrar este conjunto de emociones (que era, claro está, de carácter fundamentalmente urbano), consideraremos una novela titulada *Shahinghazai: El infierno viviente*, escrita por Leir Zhusheng en 1929¹⁰.

Esta obra es lo que los chinos de entonces llamaban una «novela social». Tal término tenía un sentido muy distinto de lo que denota hoy día. A primera vista, este género era a veces una especie de pornografía blanda, disfrazada de terapia de aversión mediante unos cuantos trazos de apologetica budista al principio y al final del libro y, de vez en cuando, unos pareados que daban comienzo y fin a cada capítulo. En el caso de *El infierno viviente*, este aspecto quedó reflejado en unos prefacios añadidos por amigos del autor:

Shahngghai es un lugar de ensueño [escribe Zhaoh Huahning], capital del mundo de los deseos y voluptuosa cénaga de las apariencias. Es en verdad un lugar donde «el oro te deslumbra y te emborracha la luz que emana de las ventanas de papel», donde seleccionas bellezas y valoras canciones. ¿Por qué, entonces, lo llaman «infierno»? Porque hay numerosas trampas. Las intrigas aguardan agazapadas por todas partes. Si no andas con cuidado, en seguida caes sin remedio en una fangosa oscuridad. ¡Tras los polvos y el lápiz de ojos hay una calavera!: una mujer bella es un demonio devorador de hombres. Quienes caen en sus redes, es como si se durmieran ante las demoníacas puertas de los nueve infiernos.

Más adelante, declara que espera que el libro de Leir ayude a sus lectores a «vencer a este demonio de la lujuria y escapar del mar de los deseos». Zhang Xiunzhi, autor de otro prefacio, manifiesta el mismo rechazo moralista por la sociedad de la ciudad:

En los ritos sociales externos, todos los hombres ponen cara de ser compasivos con los demás; pero, si en algún momento está en juego su poder o su beneficio, se remangan y son como perros petándose por un hueso, con una expresión de odio en el rostro... Hace ya unos treinta años que camino por este mundo, y siempre que he alzado la vista hacia los nobles o la he bajado para mirar a los buhoneros y a los pastores, he visto que hasta el último de ellos es así. ¡Qué solemnes son de día, con sus altos sombreros y anchos cinturones! Pero, en cuanto cae la noche, se vuelven inquietos como moscas, sucios como perros, en su ansia. Por eso, son demonios. Sus mayores problemas son el sexo y el dinero. Decía el Buda que cuando los hombres se reencarnan suben a los nueve cielos o se hunden en los nueve abismos. Yo creo que este mundo de sufrimientos es parte de esos infiernos. Si observamos su verdadera naturaleza, vemos que quienes con tanta vehemencia hablaron de «virtud» y «conciencia» a las multitudes en otros tiempos no eran más que mensajeros del infierno y diablos comedores de hombres que devoraban a la gente, consumiendo incluso sus cabellos y huesos...

Un tercer amigo, Xuu Jiufuh, nos da una idea más exacta de lo que Leir Zhusheng se propuso. Según él, reflejó el conflicto entre la prudente dirección del corazón-mente y las exigencias del cuerpo:

En un principio, el «cielo» y el «infierno» formaban parte del examen que hacían del karma los budistas. Estaban dentro del corazón-mente de cada persona. Cabía considerar que evitar el abismo de la pasión y vivir sin mancha en este mundo era, en efecto, lo que se entendía comúnmente como escapar del «infierno» y ser capaz de ascender al «cielo». Pero ¿cuántas criaturas vivas hay, entre las multitudes que existen en este mundo disoluto, que puedan desha-

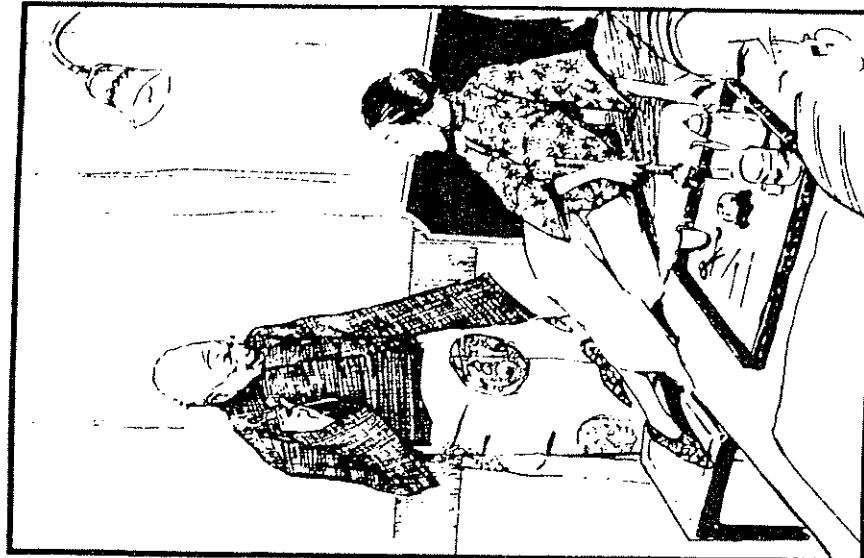
cerse de verdad de toda amargura? La nueva obra de Leir Zhusheng —*Shahngghai: El infierno viviente*— está llena de tristeza por esta ciudad costera... donde el bien y el mal están tan mezclados. Trata no sólo de los infiernos de que hablan los budistas, sino también de cómo los jóvenes de Shahngghai entran en este infierno y, a menudo, se ahogan en él, de cómo, incapaces de encontrar la salida, a veces arruinan a su familia y malgastan su sustancia, cuando no pierden el trabajo, y hasta la vida. Con esta idea en la mente, ha tomado el pincel de Goong Guu [antiguo analista, famoso por la claridad con que se expresaba] y, alumbrado por el cuerno de Wen Chiaoh [que lo utilizaba para alumbrarse por el mundo de los muertos], ha detallado la naturaleza misteriosa y perversa de nuestra sociedad.

Al examinar el prefacio del propio autor, vemos que, en realidad, es en los problemas de la vida humana en lo que está absorto, más que en un erotismo disimulado con los cosméticos de la piedad budista:

La cultura [de Shahngghai] es la más desarrollada que tenemos. No hay otra igual en ninguna otra parte del país. La mayoría de los jóvenes nacidos en ella están imbuidos del espíritu de la época, porque a casi todos les gusta la libertad, y hablan sin parar de «liberación». Si tienen la desgracia de haber nacido en el seno de una familia conservadora, donde el padre y la madre son despoéticos y no están dispuestos a hacer ninguna concesión a las aspiraciones de sus hijos, se produce una tragedia.

No obstante, en la última página del cuarto y último volumen, se jacta de haber puesto buen cuidado en que todos los personajes malos se lleven su merecido desde el punto de vista del karma. Así, la antaño hermosa Elegancia de Jade, que no ha tenido nunca reparos en vender su cuerpo al mejor postor para resultar elegida «emperatriz de la danza» de Shahngghai, hace su última aparición convertida en una mendiga desfigurada hasta lo irreconocible, que vagabundea por las calles de la ciudad.

En la obra de Leir, la filosofía subyacente, aunque no admitida, del *shen* y el *xin* es que son aliados y enemigos. El cuerpo-persona está dominado por impulsos muy fuertes, especialmente en relación con el sexo, pero también con el dinero, la buena comida, la fama, el poder y la seguridad. *Las emociones se experimentan y describen como somáticas*. La desgracia es algo físico, que deja un sabor en la boca y se retuerce como algo vivo en los intestinos. La ira es *neuma* que surge del cuerpo como vapor. Es labor del corazón-mente individual manejar su cuerpo-persona con una estrategia de relaciones personales hábilmente concebida a fin de que estos impulsos se satisfagan de un modo aceptable para la sociedad y seguro y duradero desde el punto de vista físico



戒去也天明我奔老

上海春秋 第十二回

y médico. El peligro radica en que las exigencias del cuerpo-persona dominen el corazón-mente. Ello daría lugar a un comportamiento impulsivo, a consecuencia del cual se produciría algún tipo de autodestrucción: la pérdida de amor propio o de reputación, o de riqueza o salud, o del propio cuerpo-persona. Así, cuando el pistolero, jugador e inútil Jinsheng fracasa en su intento de asustar a la amante rica que tenía para que abandone a su nuevo y más considerado novio —valiéndose de, entre otras cosas, intimidaciones, como mandar a unos matones que arrojen excrementos envueltos en hojas de loto a su rival—, secuestra al tío y guardián de la chica con la esperanza de impedir el matrimonio, matarlo en venganza y sacar algún dinero. Tan chapucera es la operación que organiza para recoger el rescate, que acaba frente a un pelotón de ejecución de la policía:

Era demasiado tarde para arrepentirse, así que lo único que podía hacer era «considerar la muerte como volver a casa». De camino al lugar de la ejecución, entonó con voz áspera arias de óperas de Beeijing, y luego, cuando sonaron los tiros, su vida volvió a las sombras. Con esta gloriosa demostración de los principios del cielo se nos muestra el fin de los hombres malos. Su madre compró un ataúd para su cadáver y lo enterró en una tumba sin nombre.

Jinsheng había sido un hombre sin compasión. Tras causar un accidente en la calle en el que alguien resulta gravemente herido, no se le ocurre decir más que «la vida de quien muere atropellado por un coche no tiene ningún valor». Su naturaleza era la de un hombre que estaba a merced de sus deseos. Leir le describe como «alguien que, si tiene vino cuando se levanta, se emborracha esa misma mañana, y si al día siguiente no tiene, consigue más». Dado a los gestos ostentosos y al despilfarro con sus amigos cuando le iba bien en el juego, sus impulsos le llevaban otra vez a los garitos, donde volvía a perderlo todo «sintiéndose por dentro como los alimentos fritos en aceite hirviendo de la cocina de Beeijing». Perdía el ánimo, y entonces hacía algo despreciable o desesperado para que le volviera la buena suerte. Al final, esto le mató.

La sinceridad también es un peligro, pero de distinta clase. Es una especie de hipertrofia del corazón-mente, o al menos de su parte moral, que impide percibir con claridad y calcular fríamente. Su resultado es, casi invariablemente, la desgracia. La función del corazón-mente consiste en servir al cuerpo-persona, en cuidar de que esté atendido y calmado. Puede dirigirlo, pero no someterlo completamente. Si lo hace, normalmente uniéndose con el corazón-mente de individuos superiores e iguales para formar así un campo de fuerza psicológico colectivo, el resultado es, en el mejor de los

«Prometiéndole dejar de fumar opio, pero no hasta mañana», 1927. De AS. Para el mundo chino, la postura de la joven posee una cualidad física nueva y directa, en el sentido de que el espectador toma inmediatamente conciencia de que hay un cuerpo real bajo las ropas.

casos, una virtuosa indiferencia, y en el peor, un desquite autodestructivo del cuerpo. Los criterios morales tradicionales adquieren así un carácter muy ambiguo. Hay que atenerse a ellos si se quiere llevar una existencia humana admisible, al menos en la medida necesaria para contar con el apoyo y la aprobación sociales. Pero, al mismo tiempo, son trabas que impiden la realización del cuerpo-persona (y del corazón-mente). Quien se rebela contra ellos es destruido, pero también es destruido, aunque en un sentido diferente, quien no se rebela. Éste es el hilo del que pende el relato de Leir.

El destino del individuo depende de un conjunto de circunstancias interrelacionadas sobre las que no tiene prácticamente ningún control y de la habilidad con que se maneja en el seno de tales circunstancias. Cuanto más hábil sea, mayor admiración despertará. Por tal motivo, saber mentir es una habilidad social muy apreciada y en absoluto censurable si se hace con ingenio y para una buena causa. El drama de la novela radica, por tanto, en la tensión que se crea entre los deseos del cuerpo y los cálculos de la mente. Los personajes viven en una guerra no declarada de casi todos contra casi todos, donde hasta el menor detalle gira en torno al éxito o el fracaso de las estratagemas utilizadas para motivar, manipular o engañar a padres, amantes y amigos con el objeto de conseguir algo. Ser amigo de alguien es ayudarlo en sus teje-manajes, y en este aspecto no hay nada tan refinado como ayudar al mismo tiempo a dos o más amigos que estén intrigiendo el uno contra el otro y quedar bien con ambos. El gran maestro de este arte es el joven Hua Yurnsheng, agente de Bolsa de Shahghhai tan versado en las intrigas del mundo de la prostitución y tan hábil manipulando a las cortesanas y a sus clientes en provecho de ambas partes, que sus conocidos le llaman por el título honorario de «el doctor de los rondadores y las busconas». Pero incluso a Hua le salen mal las cosas en una ocasión y tiene que salir de Shahghhai huyendo de un enemigo que se ha creado en el hampa debido a su carácter impulsivo. Las causas de todo ello son intrínsecamente complejas, pero radican en el hecho de que una bailarina le haya engañado —al ser sincera en su amor, lo cual él no podía predecir ni comprender.

El cuerpo-persona constituye también el recurso más importante del corazón-mente. Es (evidentemente) el portador de la belleza física, femenina y masculina, y es también la «fachada», tanto en el sentido categórico de dignidad social como en el aumentativo/diminutivo de prestigio. Incluso la riqueza parece ir adherida a él como una característica física, hasta el punto de determinar lo que perciben los demás. La dote o la herencia de las hijas e hijos de los ricos se tratan a la vez que su aspecto y su conducta. Los cuerpos femeninos tienen un valor mercantil bien preciso. Huelga decir que esto es

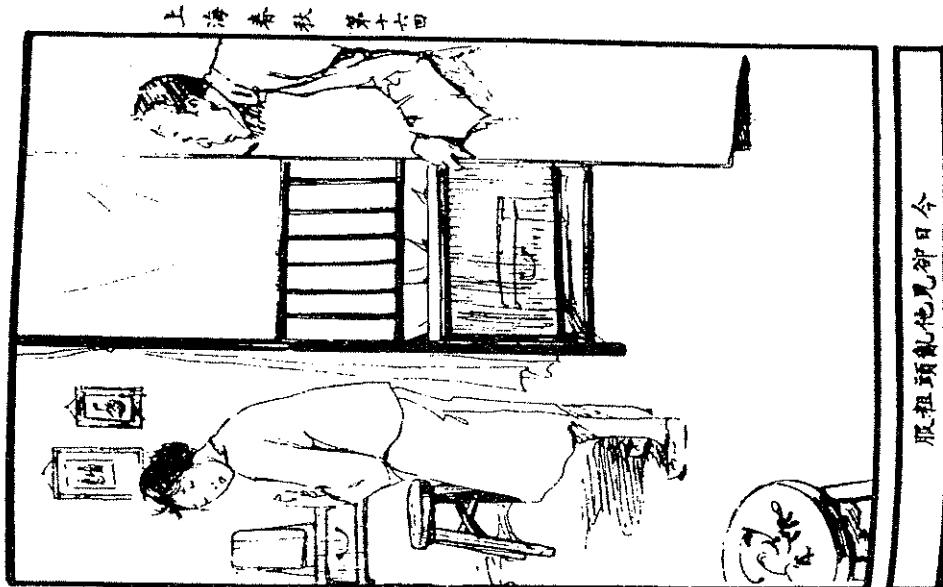
así en el caso de las niñas, que, aunque disten mucho de ser los seres más desgraciados de esta sociedad, son adquiridas como inversión por la *madame* de algún prostíbulo y vendidas después como concubinas a ricos hombres de negocios en quienes se ha despertado con malas artes una fatua lascivia. Incluso los padres respetables, si son pobres, llegan a depender totalmente de lo que puedan obtener casando a su hija por dinero. Por eso, cuando a Gracia le hace la corte un joven profesor de literatura que impulsa a su corazón a «girar como una polea», su madre, tras advertirle que no se deje arrastrar por los anhelos de la carne, le dice:

Eres mi único tesoro. Dependo de ti para sobrevivir durante la segunda mitad de mi vida. No tienes que hacer caso de lo que se lleva ahora ni aficionarte a la libertad, que primero dice una cosa y luego dice otra. Aunque he tenido cuidado de tu cuerpo, no me he ocupado de tu mente, pero no puedo tenerte encerrada toda la vida. Ahora bien, si te vas a casar con alguien, lo mínimo que pido para mí de los regalos de boda son dos mil onzas de plata, ni una menos... Elige a alguien que tenga coleta y sea de buena familia; ¡así tendrás más que suficiente para comer durante toda tu vida! Ahora bien, como estamos en la época republicana, hay muy pocos hombres con coleta. Pero sí que hay muchos embaucadores e inútiles en Shahghhai. Si te descuidas, aunque sólo sea un momento, caerás en sus malignas redes. Te hundirán en un infierno viviente. ¡Entonces lo lamentarás!... Lo que te digo tiene un valor incalculable.

Las menos respetables, como, por ejemplo, las bailarinas, solían pedir una gran cuenta en el banco y el control del talonario de cheques como condición para renunciar a sus ingresos y vivir con un hombre. La pérdida prematura de la virginidad devalúa la mercancía, y por eso las muchachas se refieren a ello con expresiones como «perder el cuerpo» o «sacrificar el cuerpo».

Algunos de estos problemas están muy bien reflejados en el episodio de Aspecto de Jade, «joven del tipo reformista, con el cabello peinado a la moda». Se pasa «todo el día dando órdenes a los criados y a las doncellas y disfrutando lo más posible de la buena suerte que tiene gracias a sus padres». El autor continúa:

Es propio del ser humano, cuando «ha comido bien y está a gusto, pensar en el sexo». Aspecto de Jade se hallaba en esa delicada edad en que los órganos reproductores han completado su desarrollo y que los biólogos consideran la etapa más peligrosa, la de la «verde primavera». Hemos de añadir que había nacido en Shahghhai, extravagante lugar donde iba regularmente al teatro y a espectáculos de baile y donde no había rincón que no pudiese estimular sus inclinaciones sexuales. Cuando se estaba divirtiendo, todavía era fácil disiparlas. Los momentos más difíciles



«Pero ese día la vio con el cabello sin peinar y mal vestida», 1927. De AS. La descripción del desaliño y la preocupación por el físico es algo nuevo en un contexto chino en esta época.

de soportar eran cuando dormía sola bajo su solitario cubrecama y surgían los deseos sexuales, su cuello rosado enrojecía y tenía pensamientos disparatados y confusos que no la dejaban dormir. A veces abrazaba y besaba en sueños a un joven hasta que despertaba y descubriría sorprendida que se trataba de una felicidad vacía. Sus pensamientos apasionados se fueron haciendo cada vez más incontentibles y se podría decir que se encontraba en este estado permanentemente. ¿Cómo lo soportaba? Los cambios biológicos de esta edad afectan a todas las jóvenes. Cuando comienzan los períodos menstruales y sobresalen orgullosas las «montañas de leche», todas tienen esta clase de inclinación sexual... Cuando los jóvenes llegan al punto en que su cuerpo se desarrolla, también experimentan este tipo de cambio, pero pueden aliviar la tensión yéndose a «robar perfume y hurtar jade» y a «dormir entre flores y descansar bajo sauces» [en definitiva, frecuentando las casas de placer]. Aspecto de Jade pertenecía a una importante familia. Tales cuestiones estaban relacionadas con el prestigio familiar. No podía salir sin una buena razón, y cada vez era más consciente de que no tenía ningún medio de aliviar sus tensiones sexuales.

Por consiguiente, empieza a coquetear con Genluh, guapo criado que está siempre leyendo poemas pornográficos y es «un fantasma hambriento y sediento de sexo». Según las leyes chinas de entonces, este coqueteo constituía un delito en el caso del criado, mientras que los planes que estaba haciendo en ese momento el hermano de Aspecto de Jade, Rurxiarn, para poner casa a su amante no tenían nada de indecente. Cuando la muchacha le dice a Genluh que no siga haciéndole insinuaciones porque se lo va a contar a su madre, el pobre comienza a arrojar ventosidades y se orina de miedo. Ella se echa entonces a reír y le dice que es una broma, por lo que él, seguro otra vez de sí mismo, desliza la cabeza por dentro del pantalón de la joven. Cuando están así entretenidos, les descubre la tía de él, la vieja aya Rorngrma, pero promete no decir nada, principalmente por miedo a que la castiguen a ella también. El joven criado induce entonces a Aspecto de Jade a que le diga unas cuantas mentiras a su abuela, en cuya habitación duerme, a fin de que le pongan un cuarto para ella sola y, así, pueda él visitarla a escondidas por las noches. Le dice que se asegure de que las patas de su nueva cama sean resistentes y no hagan ruido cuando estén juntos. Durante los seis meses siguientes «fueron ama y criado de día y marido y mujer de noche». Todo va bien hasta que Aspecto de Jade recibe la noticia de que ha sido prometida en matrimonio al hijo de un rico comerciante de Suzhou. Al enterarse también de que está embarazada, comienza a descargar su mal genio con todo el mundo. Aya Rorngrma, convencida de que el hecho de conocer el delito de la joven la protege, se vuelve cada día más insolente y perezosa. Entonces, la despiden, y al ver, desconcertada, que su joven ama no hace

nada para impedirlo, decide vengarse. Disfrazada de vendedora de flores, va a casa del novio y, entablando conversación con la hermana pequeña de éste, menciona como por casualidad su antiguo trabajo. Aspecto de Jade, dice, tiene «un carácter malísimo y es obscena como una buscona». La joven, que está en una edad «en que sus conductos de sensualidad apenas se han abierto», se ruboriza, pero se lo cuenta todo a su hermano, a quien le castañean los dientes de rabia cuando declara que no quiere ser una «tortuga negra» y pide que se rompa el compromiso. Su intermediario, un anciano ostentoso y fanático llamado Wur Jinfan, va a ver al tío de Aspecto de Jade y le suelta un discurso incoherente, repleto de observaciones como ésta:

Quando los jóvenes y las jóvenes viven en Shahghai, es simplemente como si estuvieran en un infierno viviente. Si dan el más pequeño paso en falso en su conducta, pierden el equilibrio. Su reputación queda mancillada. La sociedad los rechaza. Cuanto más civilizado es un lugar, más ilícitos son los asuntos de sexo. ¡Ésta es una ley general de la evolución!

Tras conseguir por fin que el intermediario diga qué es lo que realmente quiere, el tío vuelve a Shahghai para convencer al hermano de Aspecto de Jade de que la espíe y vea si hay algo de verdad en lo que dicen de ella. Una noche, Rurxiarn pilla a Genluh saliendo del cuarto de su hermana, pero al ir a quitarse uno de sus zapatos de cuero para pegarle con él, el criado se suelta y sale corriendo por la puerta principal «como un perro que se ha quedado sin casa». Genluh se refugia entonces en casa de un tabernero amigo suyo, cuya hija se presta a mantenerlo en contacto con Aspecto de Jade. El tabernero le dice que lo mejor que puede hacer es convencer a su amante de que le preste algún dinero para poner una tienda, y al declarar él que duda de que esté dispuesta a hacer algo así, añade:

Todavía está dispuesta a dejarte enredar en su cuerpo. El dinero es algo ajeno al cuerpo-persona. ¿Cómo no va a estar dispuesta a hacerte el préstamo?

Genluh vuelve sigilosamente a casa de Aspecto de Jade y le dice que no está casado —lo que más tarde resulta ser mentira. Tras prometer casarse con él y serle fiel en la vida y en la muerte —aunque la verdad es que ya no la querría nadie— ella le da un poco de dinero y algunas joyas y dice que se escapará de casa al día siguiente por la noche. Mientras tanto, el tabernero comienza a preocuparse por haber dado refugio a un hombre que ha cometido un delito sexual y aceptado lo que en su opinión son objetos robados, así que pide a Genluh que se vaya a otro sitio, añadiendo:

Tengo la impresión de que este asunto no va a salir bien. Lo mejor que puedes hacer es llegar a un acuerdo con la señorita Jade por el que, tanto si se celebra un juicio como si no, ella jure que mantuvo relaciones sexuales contigo voluntariamente y diga que, en esta vida, quiere ser entregada en matrimonio a ti y nada más que a ti, porque, si no está dispuesta a suicidarse y nunca más volverá a casa. De este modo, tendrás la seguridad de estar libre de culpa.

A todo esto, Rurxiarn hace que su madre empiece a sospechar. Como no parece que Aspecto de Jade tenga ganas de suicidarse, llega a la conclusión de que lo más probable es que esté planeando escaparse, así que decide que no estaría de más revisar las joyas de la joven para ver si están todas. La madre lo hace así a la mañana siguiente y descubre que falta una caja. Al preguntar dónde está, Aspecto de Jade responde:

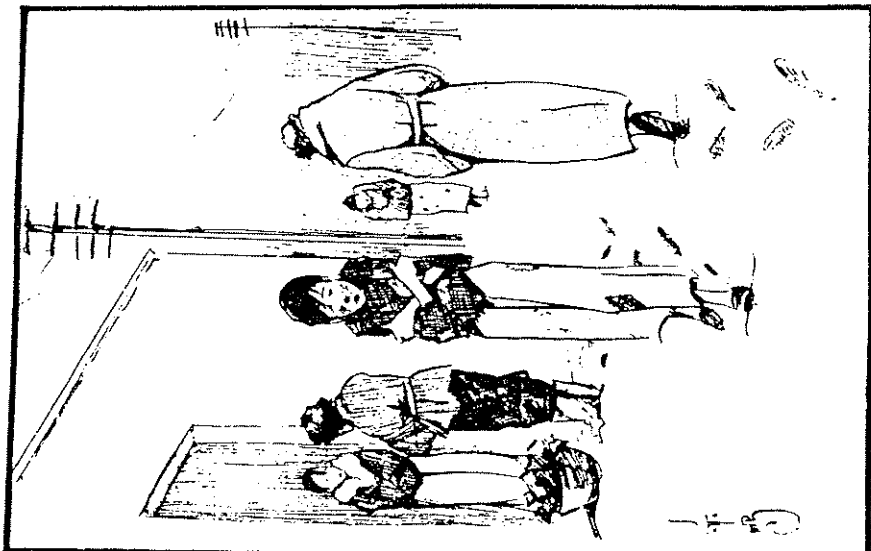
Es mía. Algunas de las joyas son regalos que me han hecho miembros de la vieja generación que han venido de visita. Las demás, las he comprado yo misma. Son todas mías, así que no tienes por qué andar contándolas.

La madre se pone furiosa y dice:

Tu cuerpo y tu vida me pertenecen. ¿Cómo te atreves a decir que no puedo revisar tus joyas?

Entonces empieza a pegar a Aspecto de Jade, lo que jamás había hecho antes, y tiene que venir la abuela a detenerla. Cuando su madre se va, la joven se arroja llorando sobre la cama y «decide que esta noche se irá con Genluh muy lejos para no tener que seguir en este infierno viviente ni ser el blanco de las acusaciones de nadie». Este cambio da expresión al conflicto generacional, que Leir Zhusheng consideraba como una de las causas de la desintegración de las familias venida con los nuevos tiempos. Para Aspecto de Jade, es absurdo que su cuerpo-persona pueda pertenecer de algún modo a sus padres.

Hasta ese momento, no había estado del todo segura de si fugarse o no. Ahora lo tiene claro. Toma una modesta parte del dinero que guardó la familia en una caja fuerte y algunos valores de un cofre que no está cerrado con llave —no muchos, pues abriga la vana esperanza de que su hermano no se convierta en un «enemigo mortal»— y huye. Los amantes se instalan en Suzhou, en unas habitaciones que les alquila un amigo del tabernero. Este caballero, un tal Xuu Wuucherng, es lo suficientemente respetado allí como para impedir que les chantajeje la canalla del lugar, que en seguida se ha dado cuenta de que se trata de un caso de amor libre o, según la expresión vulgar, «una comida



上海春秋 第五十九回

作此畫者係某某二筆...

El tío, 1927. De AS. La representación pictórica de las penas cotidianas es algo nuevo en la tradición china, aunque podrían considerarse como precusores suyos —si bien con muchas reservas— los grabados en madera tradicionales en que se describen torturas del infierno.

gratis». Durante algunas semanas, viven en «el país de la cordialidad y la tolerancia» y «disfrutan de su voluptuosa buena suerte».

Mientras tanto, en Shānghāi, el hermano de ella observa: «Nuestra reputación apesta ya. Así que bien podemos informar del caso para que atrapen al malvado criado y le den su merecido.» Su madre suspira y responde:

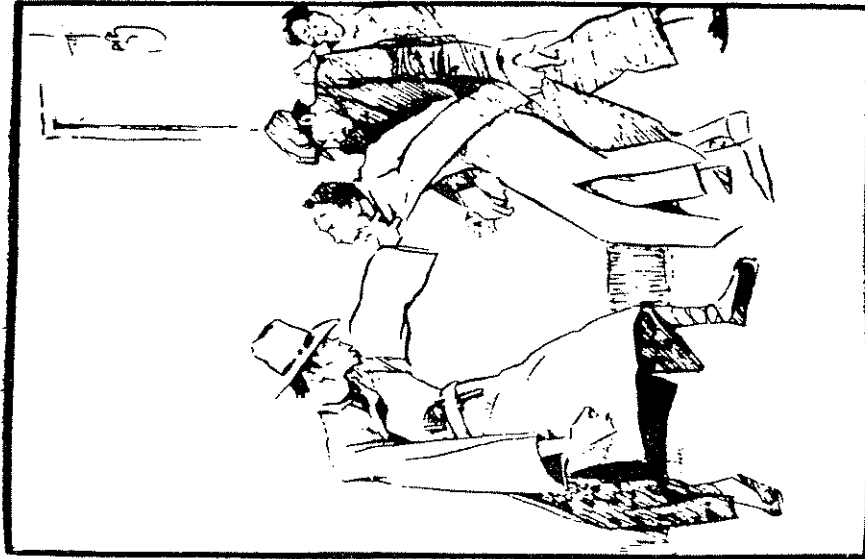
¡Qué desgracia para nuestra familia haber tenido esta hija degenerada! Cuando informemos del caso y todo el mundo lo sepa, ni tú ni yo podremos mirar a nadie a la cara.

Así pues, el hermano y el tío empiezan a seguir la pista de Genluh, y cuando dan con él, le llevan ante un tribunal. Es condenado a un año de cárcel por ser «un criado que ha seducido a una mujer». Aspecto de Jade, que no ha sido atrapada por su familia, decide recurrir contra la sentencia y utiliza el poco dinero que tiene para pagar a un abogado; pero horrorizada, se encuentra con que el tribunal de apelación dobla la pena. Entonces va a ver a Genluh a la cárcel para preguntarle si está resentido con ella. Él contesta: «Tu intención era buena. ¿Cómo iba a estarlo?» Luego le pregunta que si piensa regresar a Shānghāi. Ella contesta:

En esta vida, no deseo volver nunca ni quiero volver a verte la cara a mi hermano y madre. Pero no podría vivir en Suzhou sola. Quiero ser tuya en persona mientras viva y ser tuya como fantasma cuando muera. [Esta frase expresa la creencia tradicional de que los lazos conyugales perduran después de la muerte.] Las hojas caen y vuelven a la raíz. Al final tendré que irme a tu casa. Me gustaría ir en seguida a tu casa de Wúrtaa para esperarte con amargura estos veinticuatro meses y luego reunirme contigo como antes.

Entonces y sólo entonces revela el ex criado que ya tiene una esposa, si bien ha estado intentando divorciarse de ella. ¿Puede Aspecto de Jade perdonar incluso esto? ¿Qué remedio le queda, responde, si ha dejado a su familia por él? Genluh le asegura que, cuando le dejen en libertad, hará lo que sea, incluso pedir limosna, para mantenerla, y ella le dice que cree que es un hombre de buen corazón.

En las novelas chinas es muy corriente que los personajes salgan de repente de escena y no vuelvan a aparecer, lo que a decir verdad se ajusta totalmente a la realidad, aunque resulte desconcertante. Al llegar aquí, Aspecto de Jade y Genluh desaparecen de las páginas de Leir como personas, pero reaparecen al final convertidos en personajes de ficción. Su historia se ha convertido en la sensación de Shānghāi. En varios teatros de la ciudad se representan reconstrucciones dramáticas de sus aventuras basadas en la



上海春秋 第五十六回

中国就一而引续来定不存此不身徐徐
因操托托托托托托托托托托托托托托

Maleantes de Shanghai administrando una paliza, 1927. De AS.

información sonsacada a los criados de la familia, y ya están en marcha algunos proyectos para llevarlas al cine. La noche del estreno de una de tales obras, el público que abarrotó el teatro se compone de «todas las *madames* y chicas de los burdeles, las mujeres más bellas y seductoras de las casas de mala fama, todas las estrellas de cine, los hombres de mundo y sus amantes». Las desgracias sufridas en carne y hueso por dos personas se han convertido en pábulo del entretenimiento de los bajos fondos.

Leir Zhusheng no toma partido en esta historia; se limita a comentar:

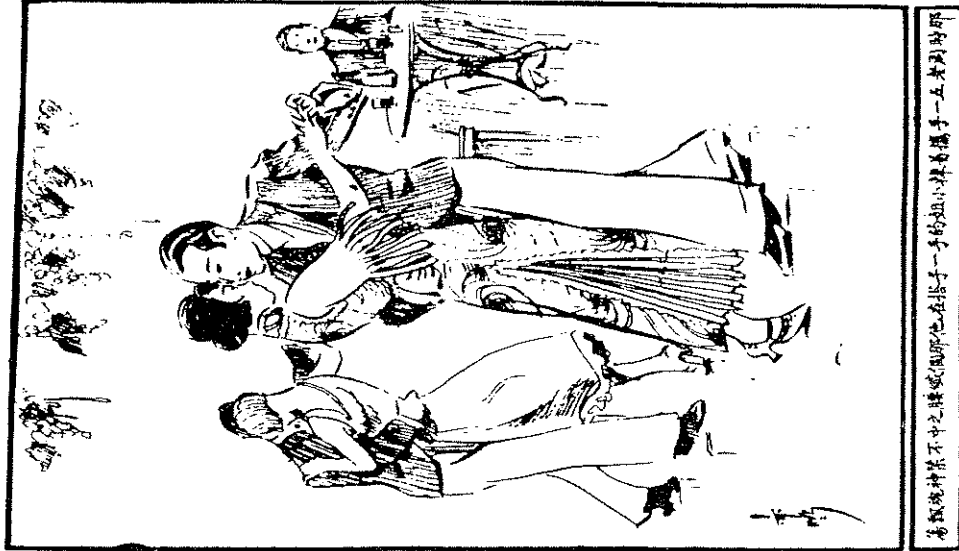
Grande como un monte es la culpa del que seduce y hondos como el mar los sentimientos que la pasión produce.

No obstante, es evidente, por otros comentarios que hace en ésta y en otras obras, que no le gusta la discriminación clasista arraigada en la ley y la sociedad y que es consciente de lo ilógico que resulta no aplicar las mismas reglas a hombres y mujeres, aunque en realidad no aprueba que ambos sexos tengan la misma libertad. Pero lo que más claramente se advierte en sus escritos es la idea de la guerra de los impulsos corporales contra la represión impuesta por los convencionalismos y de la destrucción que puede llegar a causar la falta de la suficiente pericia para satisfacerlos.

La historia de la bailarina Pequeño Fénix ilustra no sólo los peligros de la sinceridad, sino también varios aspectos más de la filosofía de Leir, a saber: cómo la torpeza del lenguaje corporal acusa un error de base en lo que dos personas sientan la una por la otra; la idea de que una impresión muy fuerte puede ser causa de enfermedades muy graves, e incluso mortales, y por último, su ambivalencia con respecto a lo que denomina «el campo de batalla de las emociones». La primera vez que aparece, Pequeño Fénix está rechazando las proposiciones deshonestas de Hua Yurnsheng, prometiéndole «abrir una habitación con él», como se decía en el chino de entonces, para dejar luego el asunto para otra vez. Él se lo reprocha así:

Ya me has dejado plantado en tres ocasiones. Te he tratado con los sentimientos de amor más puros y tú no has hecho más que engañarme con tu palabrería. Me doy perfecta cuenta también de que en los días venideros, pasará este año y luego el siguiente... ¡No puedo perder el tiempo así!

Pequeño Fénix le mira y dice: «Como tienes un carácter tan ardiente, temo que te enfades. Lo mejor será que acudamos a nuestra cita.» Entonces buscan una habitación, y una vez dentro ella dice con la mayor ingenuidad:



上海春秋 第六十四回

萬張神象不中之睡就醒那他在孫子一手的姐小林是攜手一五者到時那

El común de los señores ociosos creen que las bailarinas somos juguetes. Se entretienen con nosotras y se ponen tan cariñosos que hasta nos llaman «querida», como si fuéramos recién casados. Cuando se han cansado de jugar con nosotras, nos tiran como a zapatillas viejas con el tacón desgastado. Aunque no tenga más que diecisiete años, he oído y visto mucho sobre las inclinaciones de estos vividores que se enamoran de una bailarina. Ocho o nueve veces de cada diez, empiezan con temeraria pasión, pero acaban abandonándola. Pocas de estas aventuras terminan en matrimonio. Por eso soy bailarina desde hace tres meses, pero no me he acostado nunca con ningún cliente del baile. Todas las demás tienen sus «vagones» (en otras palabras, amantes enganchados a ellas como a una locomotora). Pero yo, no. No te estoy engañando. El motivo de que haya faltado ya dos veces a mi cita contigo es que tenía miedo de empezar algo. Ahora que me he «liado la manta a la cabeza» [como reza el dicho], no tengo más remedio que sacrificar mi cuerpo-persona. No obstante, soy de una familia honrada. He ido al colegio. La única razón por la que me he visto obligada a hacerme bailarina es que mi padre y mi madre murieron pronto y éramos pobres debido a que mi hermano mayor gastaba sin mesura. Pero se puede ser pobre y no perder la ambición. Yo nunca me he tenido en poca estima. Cuando me abriste tu corazón y me dijiste que yo era como un loto abriéndose en un centegal... vi en ti al mejor amigo que he tenido en mi vida. Quiero estar a tu cargo hasta el fin de mis días. Da la casualidad de que deseo ser siempre bailarina. Si soy para ti nada más que un sauce en el camino o una flor que crece junto al muro, y vas a empezar con mucho anhelo para acabar dejándome, entonces te juro que eso no es lo que yo quiero. Hoy es «la noche en que se crea el carniño [de por vida]». Te ruego que me digas cuáles son tus intenciones. Si es el deseo sexual lo que te impulsa a pedirme que me acueste contigo, no quiero tu compañía. Dile al camarero Ahgwei que le pida a otra que sea tu ramera.

Yurnshen declara que ya está casado, pero que puede ponerle una casa en Shahghhai. Luego le pregunta cuánto dinero hace falta para comprarla como concubina, y Pequeño Fénix responde:

Mi cuerpo-persona es libre. No hace falta comprarme. Lo que quiero es que pagues cinco mil dólares como garantía y los ingreses en un banco.

De este modo, podrá mantenerse si después la deja. Él responde:

¡Trato hecho! ¡Qué ninguno de los dos tenga que arrepentirse de nada! Ahora quisiera que sacrificases tu cuerpo.

Ella le llama «diablo del sexo» y le dice que «es demasiado pronto» y que tiene que pagar con un día de antelación. Yurnsheng le asegura que tardará dos meses en reunir

esa suma en metálico —mero pretexto, como se descubre más tarde, pues no tiene la menor intención de pagar tanto— y le ruega que haga el amor con él en ese mismo momento. Ella es tan ingenua, que le cree.

Desde el primer momento, el lenguaje corporal no les une. Cuando Pequeño Fénix le ofrece una taza de té, Yurnsheng dice: «No quiero tomar té. Quiero tomar leche tuya», e intenta desabrocharle uno de sus muchos botones, originándose así una lucha en la que la pobre chica acaba llena de posos de té. Luego la tira al suelo de un empujón; pero, afortunadamente, ella cae sobre una almohada. «¡Muchísimas gracias!», dice Pequeño Fénix; «¡no hay necesidad de que me maltrates!». Entonces él ve que lleva muchas ropas superpuestas: el blusón y los pantalones, una falda ceñida, otros pantalones y un chaleco sin mangas. Ella le explica por qué va vestida así:

Las bailarinas tenemos que ponernos todo esto. La mayoría de los tipejos pegajosos que pagan por bailar conmigo se creen que tienen derecho a sacar algo de mí después de entregar las treinta monedas. Aprovechan los apagones para echarme las manos al pecho con el mayor descaro y toquetearme. Al principio llevaba una higiénica combinación doble, pero me desabrochaban los botones para llegar con sus gélidas manos de diablo hasta mi pecho. Yo no cumplía las normas del baile, sino que los apartaba bruscamente y echaba a correr como el viento hacia donde estaba sentada. Estos clientes huían desconcertados y no se atrevían a bailar más conmigo, así que decidí hacerme esta combinación y la falda corta para ponérmelas debajo del traje de baile.

Yurnsheng le dice, sonriendo: «Te he desabrochado los botones. ¿Es que no vas a echar a correr como el viento?» Ella contesta: «Mi cuerpo ya está prometido a ti. ¿Adónde iba a echar a correr?» «Pues ya que se presentan así las cosas», dice él, «quítate la combinación para que vea tu Himalaya y examine tu belleza virginal». El autor comenta entonces: «queriendo y no queriendo, hizo lo que Yurnsheng llevaba tanto tiempo pidiéndole, pero como fue algo indecente, no está bien que lo describamos aquí».

Después de hacer el amor, Pequeño Fénix pregunta: «¿Por qué llamas al pecho de las mujeres "Himalaya"? Sólo sobresale "un poquitín".» Yurnsheng responde con un extravagante juego de palabras, que muestra que la transcripción fonética de «Himalaya» al chino tiene el siguiente significado subyacente: «Cuando un obseso sexual ve el pecho de una mujer, se pone contentísimo... Si de repente "lo ordeña", lo más seguro es que ella le lance el peor de los insultos. Si el obseso sexual lo acaricia por la fuerza,

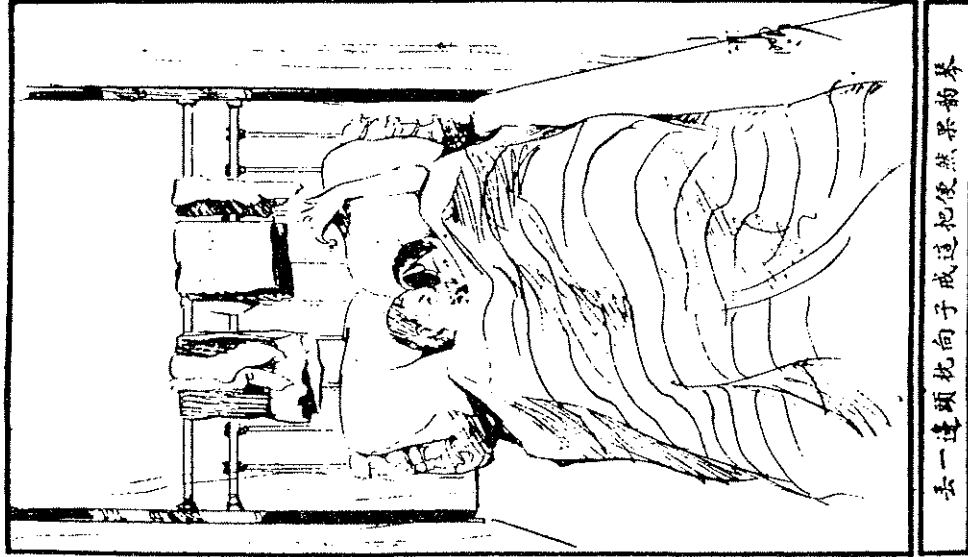
ella intenta soltarse y, al hacerlo, se le rompe la camisa.» Pequeño Fénix lo encuentra ingenioso y entonces le pregunta por qué la ha comparado con «la carne de un pollo recién desplumado». Él contesta que esta frase ha sido una alusión a la famosa, pero desdichada, concubina de la dinastía T'ang Yarng Guiféi, de cuya belleza se decía que había impulsado a la rebelión a un general desesperado por la pasión que había despertado en él. A Pequeño Fénix le parece una observación de mal agüero y le pregunta por qué ha escogido la noche en que «se crea el cariño para toda la vida» para compararla con «esta diablesa maldita». Yurnsheng responde:

¿Quién te ha dicho que me sometas al proceso de «cortar el árbol y preguntar por las raíces»? [es decir, hacer demasiadas preguntas] Los tiempos han cambiado. Los emperadores y las concubinas imperiales han sido abolidos... Ya no hay más tabúes de ninguna clase. ¿Por qué buscarse preocupaciones tan absurdas?

Pero ya se ha inculcado al lector una vaga premonición de desastre, así como una actitud cautelosa hacia las manifestaciones de «modernidad» excesivamente presuntuosas.

Por la mañana, Pequeño Fénix se las apaña para lavarse sin que Yurnsheng la vea desnuda, por lo que éste se enfada mucho y, cuando ella sale del cuarto de baño, le apaga en la frente un cigarrillo que había estado fumando mientras tanto. Afortunadamente, la muchacha todavía tiene la piel húmeda, así que no le aparece ninguna ampolla. Ella le dice entonces que es un «pesado», que ya ha visto bastante por la noche, y él la llama «sucio diablo», que se ríe a su costa poniéndose ropa interior debajo del albornoz. «Pero el cielo tenía ojos», añade, «y por eso te ha escaldado la frente el cigarrillo». Luego tienen una tensa conversación en la que ella intenta vencerlo de que en el futuro se comporte con «cortesía», pero él replica: «¿Y qué gracia tiene eso?» La relación, expresada con esta mezcla de lenguaje corporal e insultos, se está rompiendo casi antes de haber empezado.

Esa misma tarde, Yurnsheng juguetea obscenamente con otras dos bailarinas, Gracia y Perla, delante de Pequeño Fénix, quien, al verlo, se aparta de allí y, con «el estómago a punto de reventárselo» de rabia, se va al cine con un joven llamado Zhu Chunsheng, corrupto y atractivo dandi, miembro de una antigua familia de funcionarios y muy bien relacionado con el hampa de la ciudad. Este hecho da lugar más tarde, durante la jornada de trabajo de la muchacha en la sala de baile «Fusión de Almas», a una pélea



丢一蓬头枕向子成道把俊然果勒琴

La aventura, 1927. De AS. La joven se está quitando el anillo de boda para mostrar su emancipación.

entre Hua Yurnsheng y Zhu. El primero le ha comprado a Pequeño Fénix una botella de champán para reconciliarse con ella, y como, según las normas de la sala, esto le da derecho a ser el único que baile con ella, le da una paliza a Zhu por atreverse a sacarla a bailar. Furioso, el dandi se va corriendo a buscar a unos matones amigos suyos para vengarse, mientras que Yurnsheng, muerto de miedo porque se ha enterado de quién es Zhu, le echa la culpa de todo a Pequeño Fénix. Ésta llora y se defiende diciendo: «Ha sido tu naturaleza de fiera, que no ha sabido contenerse.» Él le espeta: «Me has provocado a propósito para incitarme a golpear a alguien con la mano», y se interna a grandes zancadas en la noche. Ella le llama a gritos: «Si vas al horizonte, iré al horizonte [es decir, a cualquier parte.]» Al verla así, «tragándose los sollozos y bebiéndose las lágrimas», él piensa en la noche pasada y olvida su resentimiento. En ese momento se topan con Zhu Chunsheng y varios de sus amigos. Yurnsheng sale huyendo y se esconde debajo de una colcha andrajosa en la choza de un vendedor de agua caliente, mientras que Pequeño Fénix, armada de todo su ingenio y encanto, se queda allí, aplacando a Zhu y dispuesta a expiar su culpa soltando algunos petardos y encendiendo velas en la sala de baile. Poco después, el acobardado Yurnsheng huye de la ciudad en un tren. El autor dice entonces:

Francamente, cabe pensar que Pequeño Fénix no podía haberse mostrado más atenta y sumisa con Yurnsheng. Inesperadamente... él era como una cometa con la cuerda rota. No llegaron noticias suyas. Los ojos esperanzados de Fénix se volvieron tan estrechos como barrenas.

Ella le escribe una carta, pero es «como arrojar una piedra al agua». Yurnsheng no esperaba que la muchacha se tomase el asunto tan a pecho; jamás pensó que lo del trato de los cinco mil dólares fuese en serio. Las bailarinas que había conocido antes siempre querían el dinero en el momento.

Pequeño Fénix está tan deprimida, que cae enferma. «No comió ni bebió nada en todo el día, y por la noche tuvo escalofríos y sudores. Su espíritu, siempre delirante, quedó totalmente revuelto.» No hace más que pensar en Yurnsheng: «¡Cuánto amor! Y ahora ya no veía nunca a su hombre. Cuando pensaba en esto, su amor se desbordaba y quería matarse.» Llegado a este punto, el autor observa: «Las derrotas sufridas en el campo del cariño son lo más amargo del mundo. Los hombres pueden seguir buscando el placer con energía para desterrar su pena. Las mujeres tienen una naturaleza más débil. Cuando topan con el engaño, piensan en ello una y otra vez, sin olvidarlo nunca. Por eso, sólo las mujeres se suicidan a causa de una derrota sufrida en el campo

del cariño.» Pequeño Fénix sobrevive gracias al cuidado de sus amigos. Esta influencia de la mente en la salud del cuerpo es un tema muy frecuente en Leir, aunque también señala a menudo los enfriamientos y el agotamiento sexual como causas de enfermedad.

Estando convaleciente, Pequeño Fénix recibe la visita de un joven llamado Zhu Jiehrur y mantiene con él la siguiente conversación:

Zhu: Sé que has padecido mal de amores. Quise venir a verte, pero temía remover la herida de tu corazón-mente. Así que quería venir y seguir dónde estaba. Ahora, gracias al cielo y la tierra, dicen que te pondrás mejor sin necesidad de medicinas... e incluso más bella, como un sauce azotado por el viento o las flores de ciruelo golpeadas por la lluvia, suscitando el amor compasivo de los demás.

Fénix: ¿Quién va a tener amor compasivo por mí? Aborrezco mi desgraciada vida. No es agradable seguir viviendo. Sólo espero una pronta muerte. El médico, siento decirlo, no ha hecho nada espléndido. Me ha apartado de la puerta de los diablos para que pueda ser un juguete y dar a los demás su estúpido entretenimiento.

Zhu: ... Se suele decir que es mejor odiar la vida que amar la muerte. Estás en Shahghaai, además. Comes. Vas vestida. En ambos aspectos, te encuentras mejor que los del interior. Has crecido hasta ser una flor abierta... ¿No quieres cambiar esos pensamientos de repulsión al mundo, y pronto?

Fénix: Sabía que el amor es puro, que viene del corazón-mente. Pero no esperaba que, en estos tiempos, el corazón-mente de la gente hubiese cambiado hasta el punto de que haya jóvenes péfidos que se ponen máscaras falsas y juegan con las mujeres que caen en sus manos, que con promesas de adoración eterna en sus labios despiertan el amor de esas mujeres, manciplan su cuerpo, juegan con ellas hasta que se aburren y, luego, las tiran como a un zapato viejo. ¿Qué felicidad hay en ser mujer?

Zhu: Sólo hay un Yurnsheng en el mundo. ¡No se debe anular a otros doscientos millones de hombres con una frase! Sé optimista, te lo ruego. Considera todo lo que te ha ocurrido como si hubieras muerto ayer, y todo lo que va a ocurrir, como si hubieses nacido hoy. Si por casualidad te encontrases a Yurnsheng, procura actuar como si no supieses quién es... Mantén tu cuerpo y tu mente en buen estado...

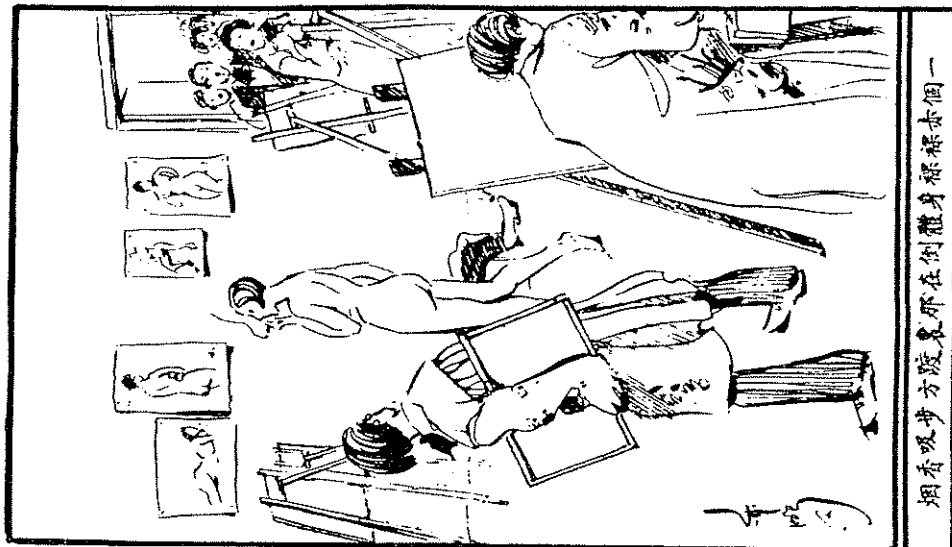
Fénix: ¡No me digas que lleve un estilo de vida romántico! Si pienso en lo que les ha ocurrido a las bellezas de tiempos pasados, lo más probable es que el futuro me conduzca a un estado en que no pueda vivir ni morir. Es mi deseo hacerme monja budista para detener así los tres mil golpes de la perturbadora ansiedad y purificar las seis «raíces» [es decir, los ojos, los oídos, la

nariz, la lengua, el cuerpo y la mente]. Entonces no tejeré, al final de mis días, ningún apretado capullo a mi alrededor.

Este estado de auténtica repugnancia por el sometimiento del alma a las exigencias del cuerpo-persona no dura mucho. Zhu la convence de que se haga actriz de una productora cinematográfica que acaba de montar —descubriéndose así el motivo de su visita y de sus amables palabras de aliento filosófico. Pequeño Fénix comienza una nueva vida y no tarda en convertirse en una famosa estrella de cine; no obstante, conserva las cicatrices kármicas de su pasado, especialmente un profundo temor a depositar su confianza en un hombre.

Así pues, el sexo es una comida exquisita (uno de los personajes de Leir incluso habla en determinado momento de los «sabores» de los diferentes orificios), pero también es demoníaco, sucio y esclavizante. Asimismo, el cuerpo femenino no es especialmente atractivo en sí mismo. Según Leir, «lo cierto es que, en este mundo, sólo los hombres poseen una belleza natural, que no necesita adornos para hacerse notar. En el caso de las mujeres, los rostros bellos son un treinta por ciento naturales y un setenta por ciento apariencia, poseen un atractivo artificial que depende totalmente de los cosméticos, las ropas y los accesorios».

En las batallas del *shen* o el *xin*, resulta victorioso quien sabe dominar sus propios impulsos corporales y manejar hábilmente los impulsos de los demás. Así es cómo Jade Rojo logra atrapar a Pueblecillo, amable y guapo joven que, aunque es capaz de actuar con gran energía física en caso de emergencia, reacciona a las presiones emocionales con demasiada pasividad, y cuya mejor baza es la enorme fortuna de su padre. De Jade Rojo se nos dice que «cuando fijaba la mirada, de una sonrisa nacían cien arrebatadores encantos», capaces de «trastornar y derretir el alma de un hombre». La primera vez que Pueblecillo la ve, en una fiesta donde la han contratado para que cante, «pierde el alma». Ella coquetea con él, y al oírle alabar su belleza, le dice con fingido menosprecio de sí misma: «Mi rostro es como un trapo de vendar pies y mi garganta suena como una caña de bambú cuando se parte. Si continuas elogiando mi rostro de un modo tan descarado, pensaré que estoy llena de bichos y me moriré.» Hua Yurnsheng, cuya experta vista ya se ha fijado en «la luz primaveril que emana» de Pueblecillo, le susurra a Jade Rojo: «No le dejes escapar. Átate bien fuerte con los lazos del cariño.» Si consigue hacerlo, y logra que la instale en una «casa secundaria» (porque ya está casado), tendrá fortuna y felicidad durante toda su vida.



上海春秋 第七五回

烟香吸步方陵袁那在倒體身裸赤个一

Dibujando del natural, 1927. Aunque a los estudiantes de arte no les cause la menor impresión, lo cierto es que la modelo desnuda, que está fumando un cigarrillo, le resulta realmente chocante al público de la puerta. El cuerpo humano desnudo no se consideró en China como un objeto estético hasta que las ideas occidentales sobre este asunto comenzaron a influir en los gustos de la gente —en las grandes ciudades.

A sus diecisiete años, Jade Rojo era todavía «una geisha pura», pero sólo por lo siguiente:

... porque su madre la había tratado como a una «mercancía» que se guarda para subir el precio, y porque su director de operaciones era su tía materna, que la tenía como «un árbol de frutos en metálico» y no estaba dispuesta a venderla barato.

Sabemos que ya la ha rechazado un comprador, dedicado al comercio de capullos de seda, por parecerle demasiado cara, y también que en el cuerpo de la joven bullen los impulsos sexuales y que se reconcome pensando: «Lo que pasa es que la tía quiere ganar dinero a costa mía. Es horrible que tenga que estar siempre con ella y no pueda conocer a ningún apasionado caballero de mi gusto.» Así que, cuando Pueblecillo le dice que se encuentra solo, ella le pone en seguida en conocimiento de la su situación:

Soy una persona de cuerpo libre. Tengo un director de operaciones, pero no soy criada. En el trabajo, voy a medidas con mi director de operaciones; pero no puede inmiscuirse en mi libertad. Sólo tengo que preguntarte si quieres o no. Si dices que sí, estaré en tu compañía hasta el fin de tus días. Es tan sencillo como volver la mano.

Así que cuando, poco después, Jade Rojo recibe una tarjeta donde Pueblecillo le pide que se reúna con él en un hotel, «los capullos de su corazónmente se abrieron completamente». La tía, que tiene una larga experiencia profesional, la regaña y le dice que citarse en un hotel no es nada conveniente y que lleve a alguien de carabina. Ella le contesta que Pueblecillo es un joven rico, «recién salido de una choza de paja» —que viene de Saigón— y «que no se atreverá a ponerse lúbrico», y, dispuesta a aprovecharse de la codicia de la tía, añade: «Si consigo agarrar bien a este cliente, puedes estar segura de que te harás rica.» La vieja consiente, pero le advierte: «No estés mucho tiempo o te tratará como a una “geisha a la caza de gente”. Pueblecillo le pregunta luego por qué su tía le ha permitido venir sola, y ella contesta: «Le hice creer que si lograba engancharme como cliente, se haría rica. Le hice un poco la pelota y me dejó venir sola. Lo que ocurre es que le da miedo de que te pongas lúbrico.» Él sonríe y dice: «Como has venido sola, seguro que me permites que me ponga lúbrico.» Jade Rojo le regaña, sin comprender por qué ha tenido que actuar como un obseso sexual siendo una persona con dominio de sí misma. Ella es virgen, aunque viva en una casa de geishas. «Si no lo crees», dice, «no tienes más que comprobarlo». Pueblecillo replica: «No me permites que me ponga lúbrico, pero me dices que compruebe tu virginidad en la práctica. ¿Pues

tú me dirás cómo puedo comprobar si eres virgen o no sin ponerme lúbrico?» «Piénsalo bien», dice Jade Rojo. «Cuando comprueban la virginidad de una joven en los tribunales, ¿no creerás que hay unos funcionarios que lo hacen directamente?», y, ante la insistencia del joven, añade: «Si ahora lo comprobases tú en persona, perdería la garantía roja de mi castidad, y aunque haya guardado mi cuerpo como el jade, tú no lo creerías. Así que te ruego que reprimas tus deseos y me garantices la conservación de mi pureza.» Pueblecillo le dice que sí, pero sus dedos continuán desabrochándole los botones del vestido. Entonces, ella pone en práctica un truco que había planeado por si llegaba este momento. En el mismo instante en que él está «a punto de cometer actos deshonestos», le aparta de un empujón y deja caer de su bolso un puñado de monedas, que se desparraman ruidosamente por el suelo.

Se había imaginado que no podría reprimir su deseo, así que puso el bolso boca abajo a propósito, para que el dinero que llevaba cayese al suelo. «¡Recoge mis cosas!», le gritó en seguida. «Confío en ti.» Pueblecillo la soltó inmediatamente y se agachó a recogerlas. Ella aprovechó este respiro para abotonarse el vestido... y puso el timbre para llamar al camarero. Él golpeó el suelo con el pie y dijo: «¿Quién te ha dicho que llames al timbre?» Jade Rojo se echó a reír y respondió: «Te dije que recogieras esas cosas para ayudarte a apagar el fuego de tu pasión.»

Entonces continuán charlando, y ella expone sus condiciones de matrimonio: diez mil dólares. Él acepta y le pregunta dónde ha aprendido el truco de las monedas. Jade Rojo le explica:

Cuando mi madre y yo vivíamos en Wurxir, la casa de al lado era un estanco, donde vivían un viejo, su nuera viuda y un estudiante. Una noche al anciano se le despertó inesperadamente la lascivia y se metió en el cuarto de la mujer con la intención de «arrastrarse por las cenizas» [en otras palabras, cometer incesto]. Ella comprendió que, si accedía a sus deseos, dejaría de serle fiel a su difunto marido, pero que, al mismo tiempo, era indigno de una hija resistirse. Si gritaba y la oían los vecinos, su suegro se moriría de vergüenza y se enfadaría muchísimo. Afortunadamente, era muy ingeniosa, así que en seguida concibió un plan para obligarlo a contener su lascivia. Tiró al suelo varias docenas de monedas de cobre, fingiendo que había volcado el bolso por descuido y le gritó a su suegro: «¡Ayúdame a recogerlas!» El viejo no tuvo más remedio que agacharse a hacerlo. Mientras tanto, ella se fue corriendo a llamar al estudiante y, simulando tener mucha hambre, le dijo que le preparara unas gachas de arroz. Para entonces, al suegro se le había apagado hacía ya un buen rato el fuego de la lascivia. Reflexionando, llegó a la conclusión de que había ofendido a su difunto hijo, y ya no tuvo más deseos de cometer incesto. Yo me enteré de todo

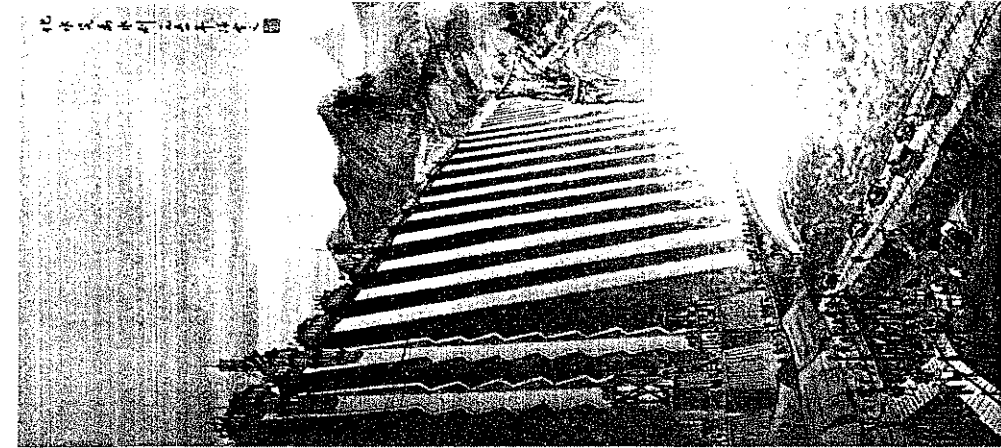
esto un día que el estudiante se lo contó sin querer a mi madre. Cuando más tarde me encontré en la inesperada situación de tener que ganarme la vida en una casa de gaishas, descubrí que era una medida de emergencia muy eficaz a la hora de tener que desembarazarse de obsesos sexuales que quieren ponerse lúbricos.

Este episodio no es ni mucho menos el final de la historia —hay luego un largo y desagradable regateo por «el precio del cuerpo», en el que se hace necesario el arbitraje de Hua Yurnsheng—, pero ilustra lo suficientemente bien el arte de manipular las emociones, del que se pensaba que dependía el éxito en la vida.

* * *

El concepto del cuerpo en la literatura surgida durante el apogeo del extremismo emocional comunista y, en especial, durante la «Gran Revolución Cultural Proletaria» (1966-1976) es una polifonía de temas antiguos modulados y transformados y de motivos nuevos que no acaban de entonar con los anteriores. El cuerpo está idealizado en tanto que mecanismo de transmisión entre las generaciones y fuente de la que manará un futuro mejor. La insistencia del confucianismo en la necesidad de reverenciar el propio cuerpo por ser un regalo que recibimos de nuestros padres se ha modificado para conformarla a este culto comunista al futuro. Se la utiliza —de un modo que recuerda, a pesar de alterarla, la idea confucianista del deber que tiene la mujer de dar continuidad al linaje de su esposo acumulando bendiciones para sus descendientes mediante su fidelidad y bondad— para aumentar el valor simbólico de la mujer, que tiene que dar nacimiento físico a este futuro para que empiece a existir. El antiguo ideal de nutrir el cuerpo, reaparece, por ejemplo, en forma de una exaltación de la leche de la madre, que da vida al niño y la fortalece a ella. Al mismo tiempo, la tendencia tradicional china a buscar una «madre» en la naturaleza está ligada por una especie de patriotismo umbilical al concepto de «tierra ancestral», equivalente en el chino moderno a lo que en Occidente se denominaría «patria» o «madre patria». Los chinos piensan que el cuerpo es alimentado por esta tierra, con la que tienen, por tanto, una especie de deuda filial, y que su ser vuelve a aparecer geoespiritualmente con ella después de la muerte.

El atractivo sexual ha desaparecido casi por completo. La única excepción es una modalidad, ligeramente soterrada, que cabría considerar como de «críos preciosos». Es lo que se solía presentar a los turistas en los espectáculos de los denominados «Soldaditos rojos», consistentes en una serie de canciones y danzas «progresistas» ejecutados por un grupo de chicos y chicas con las mejillas llenas de colorete y vestidos con



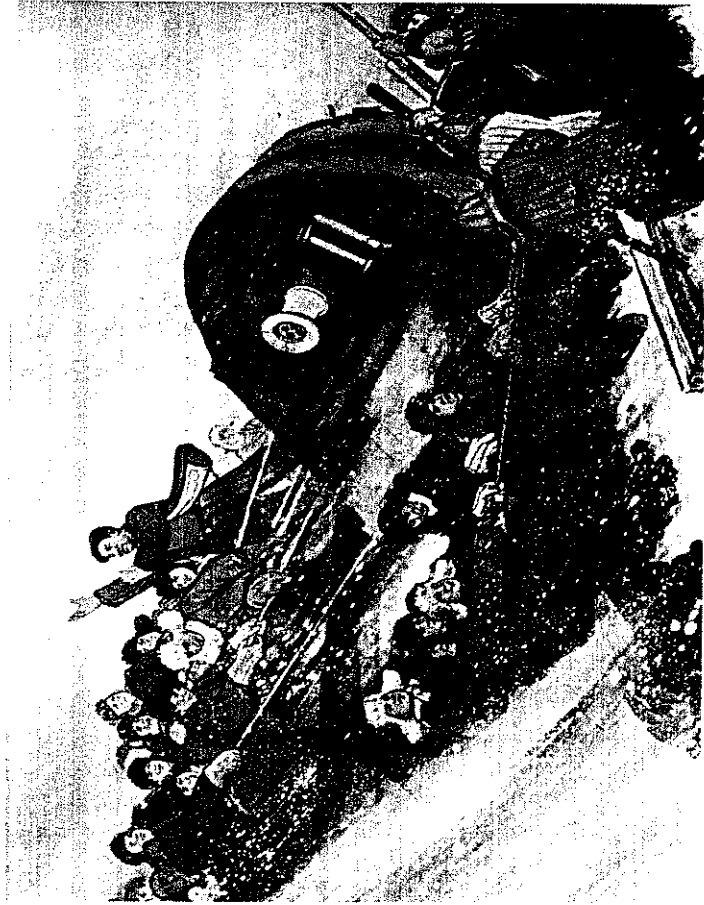
«Convirtiendo los desastres hidráulicos en beneficios hidráulicos», de Zhang Xueshu, 1954. De *Contemporary Chinese Paintings*, Oxford, 1964. La inmensidad de la presa levantada con su esfuerzo colectivo empujea a los individuos que trabajan en ella. Sus cuerpos son las partes de un enorme organismo.

pantalones muy cortos, ellos, y falda, ellas (indumentaria muy poco corriente en esta época). Una puritana continencia sexual perfectamente asumida permite (en principio) que un chico y una chica salgan solos por la noche sin que parezca indecente. En vez de destacar la sexualidad, se hace hincapié en la salud y la vitalidad como atributos positivos del cuerpo. A los enemigos de clase y de la nación se les representa casi siempre como malvados ridículos y grotescamente feos, sin esa pizca de humanidad que (a los ojos occidentales) dota al mal de un carácter trágico. Evidentemente, este modo de representarlos tiene su origen en la antigua idea de la transformación del aspecto externo por el estado moral interno. El cadáver de una persona mala que ha muerto asesinada constituye un emocionante y satisfactorio deleite.

Especialmente importante es la mística del heroico cuerpo revolucionario, dirigido por un *xiz* que ahora es una voluntad inmune al dolor, el hambre, la fatiga, la enfermedad, el miedo y demás debilidades físicas. Este cuerpo es una herramienta que vale para todo, un arma poderosa, templada con un entrenamiento que ha eliminado el antiguo apoyo del afecto físico y endurecida con constantes pruebas. Iluminado por el comunismo y la fe patriótica, puede enfrentarse a armas de fuego con sólo sus manos, contener las mareas unido a otros en un dique humano o impulsar un buque de guerra cuya maquinaria se ha estropeado. En la fábrica, es capaz de producir en un día lo que otros hacen en dos. Sometido a tortura, supera el dolor adoptando una implacable y heroica actitud de desafío. En el caso de las mujeres, ya no recurre al suicidio cuando ve amenazada su pureza virginal o su fidelidad conyugal, sino que lucha hasta la muerte si es preciso. En la guerra y la revolución, su sacrificio constituye una ofrenda mágica de carne y hueso que garantiza la victoria final.

Todos estos comentarios se refieren, claro está, a los nuevos elementos aportados por el comunismo, no a la totalidad de las actitudes mantenidas por los chinos hacia el cuerpo en las últimas décadas.

A modo de ilustración de tales comentarios, consideremos la novela de Haoh Rarn *Los niños de las Arenas Occidentales*, publicada en 1974¹¹. Se trata de una obra inspirada, repleta de romanticismo revolucionario y que, comparada con los mejores ejemplos no chinos de este género —como, por ejemplo, *El busto de bronce*, del escritor albano Dritero Agolli—, da la impresión de ser la satisfacción imaginaria de unos deseos. No obstante, Haoh Rarn es un maestro del ritmo, el *suspense* y la descripción colorista. Da impulso a una narración donde el lector es atraído como una canoa por una serie de rápidos sin tener apenas tiempo de fijarse en los paisajes ideológicos que atraviesa: la



Wang Jihxii, el «hombre de hierro» de los yacimientos petrolíferos de Daqing, anima a sus hombres mientras cocan una perforadora de sesenta toneladas tirando de ella. Esta escena muestra la penosa, pero necesaria, simbiosis del cuerpo humano y la maquinaria hecha por el hombre, que es su desplazado amo a la vez que su obediente criado.

alegría y el deber del odio justificado moralmente; la naturaleza ilimitada de la lucha revolucionaria contra los enemigos de clase, los enemigos de la nación y las ideas atrasadas; la victoria inevitable de quienes poseen un poder moral superior, y la necesidad de construir a marchas forzadas una sociedad técnicamente avanzada y basada en el sacrificio individual y la anulación de las ambiciones personales y familiares.

Los niños de las Arenas Occidentales está ambientada en las islas Paracelso, las «Arenas Occidentales» del título, que se encuentran situadas entre Vietnam y Filipinas y son reclamadas por varios países, además de China, debido al petróleo que poseen. La primera parte, titulada «Actitudes correctas», describe la etapa de la guerra con los japoneses. La lucha de los pescadores contra su patrón, cuyo apoyo es «Dientes de tiburón», se entremezcla con la que libran contra los invasores los partisanos dirigidos por los comunistas. La segunda parte, titulada «Ambiciones excepcionales», describe las Arenas Occidentales bajo el comunismo. En la primera subsección se habla del «Gran Salto hacia adelante» de 1958, y en la segunda, de la última parte de la Revolución Cultural, iniciada alrededor de 1972. La estructura subyacente es la sucesión de adelantos sociales que tuvieron lugar, y su objeto es mostrar cómo el carácter de los seres humanos cambia reflejando de un modo u otro estas circunstancias.

El primer capítulo evoca la poesía del nacimiento. Es noche cerrada y hay una fuerte tormenta. En una barca de pescadores, una mujer corre peligro de morir de parto. La comadrona, la anciana señora Fur, le dice al marido, Chern Liahng, que puede salvar a la madre o al niño, pero no a ambos. El hombre le ruega que salve a los dos; con apasionadas palabras, dice:

Su madre se puso enferma y no había para pagar al médico... Su padre no tenía dinero para el alquiler de la barca. El patrón de los pescadores le pegó hasta hacerle escupir sangre por la boca. Antes de dar su último suspiro, tomó a mi padre de la mano y... me entregó a su hija en matrimonio... Durante los quince años transcurridos desde entonces, entre los nacimientos y las muertes habidos en los vientos y las olas de estas Arenas Occidentales de los mares del sur, no ha tenido ni un solo día de felicidad conmigo. ¿Cómo voy a dejarla morir? Hemos tenido dos hijas... La mayor murió de hambre. La otra se cayó al mar y se ahogó. ¿Cómo voy a dejar morir a este niño? Comadrona Fur... ¡Dame una solución!

Pero la comadrona no puede ayudarle. Entonces, de pie en la barca, con el rostro vuelto al cielo y al mar, Chern Liahng pronuncia de pronto este retórico discurso dirigido a su hijo aún no nacido:

¡Niño! ¡Niño! ¿Por qué no naces? ¿Te parece horrible nuestra pobreza? Sí, somos pobres, sin un trozo de cielo sobre nuestras cabezas ni una tabla bajo nuestros pies. Nuestras raídas ropas no nos cubren el cuerpo. Pero, ¡niño!, tu padre es fuerte. Tu madre trabaja sin parar. El inmenso mar es bueno con nosotros. Las Arenas Occidentales nos dan sus tesoros ocultos. Arriesgáremos nuestra vida para criarte... ¿Te da miedo la oscuridad del mundo? Sí, está oscuro. Hay tiburones en el mar, sumergidos en el malvado oleaje. Hay lobos en la tierra, que hacen cosas malas y crueles. Los pobres estamos entre una afilada espada y una espesa pared. Pero los tiempos no son ya como en vida de tu abuelo. La marea está empezando a bajar. Cuando pase la noche oscura, llegará el día. Los pobres levantarán entonces la cabeza, y enderezarán la espalda. Las costumbres del mundo cambiarán mucho. *Niño, niño, tú eres la raíz de las generaciones venideras de pescadores.* Cuanto más nos engañen y opriman los ricos, más alta llevaremos la cabeza... una generación tras otra.

La magia de la ideología surte efecto en la naturaleza:

Una voz que sonó como el trueno y brilló como el relámpago, sacudió la barca y se abrió paso por el inmenso océano.

¡Fieros vientos, os habéis desanimado!

¡Enormes olas, habéis agachado la cabeza!

¡Violentas lluvias, os habéis retirado!

¡Los de la barca, secad vuestras lágrimas y levantad la cabeza!

¿Fue una respuesta al ruego del padre o la llamada de la sangre? Cuando el sol se abrió paso entre las brumas e iluminó las oscuras lluvias, en el instante en que las olas azotadas por el viento dieron un breve respiro, el niño de la familia Cherng gritó *wa-la*: el nacimiento había tenido lugar!

Estos pasajes han de leerse con atención, porque expresan la visión maoísta con ejemplar claridad: un zoroastrismo secular iluminado por la esperanza de una redención secular. La tragedia humana es una eterna lucha entre los malos, que devoran a los demás, y los buenos, que los ayudan a vivir más y mejor. Fuera de esta tragedia, la naturaleza no tiene sentido; sólo llega a la conciencia humana como fondo, contrapunto o resultado de la tragedia, exactamente igual que en la poesía china más antigua, *El libro de canciones*, que es de hace casi tres mil años.

Pero volvamos al verdadero conflicto. Cuando Dientes de Tiburón se entera del nacimiento, le pregunta por él a su ayudante, Cangrejo Tuerto:

—¿Niño muerto o vivo?

—Vivo...

—¡Mierda! ¿No te dije que no había que dejar ninguno vivo?

—Había mucha gente en la barca, señor. La comadrona también estaba. No había forma de que yo me entrometiera...

—Habrá problemas, para nosotros, si sigue vivo.

—No, señor. No tiene la menor posibilidad. Es una niña.

—¡Una niña! ¿La ahogarán?

—Son demasiado pobres. No creo que puedan dejar viva a una niña.

Parece ser que Dientes de Tiburón está buscando un ama de cría para un intérprete del ejército japonés; por eso, de momento no quiere que viva ningún niño que les nazca a las familias que trabajan para él. Cangrejo Tuerto va a ver a Cherng para darle unos «regalos del patrón» —un saco de arroz y dos pollos— y decirle que su esposa tiene que «estar en la casa grande» dentro de tres días. El pescador no acepta el soborno y le echa de su barca. Sus amigos se lo critican, porque piensan que merece la pena enfrentarse así por un vatón, pero que es una estupidez armar tanto jaleo por una simple niña. Él no está de acuerdo y les dice:

La mayor de las pérdidas es abandonar a las generaciones futuras... ¿Por qué tantas personas han despreciado a las niñas desde la antigüedad hasta hoy día? Así piensan los prestamistas y los patronos depravados. ¿Debemos los pobres, ignorantes como somos, pensar igual?... ¡No podemos seguir así! ¡A partir de esta generación, tenemos que cambiar este cielo y esta tierra, que aplastan esta traición! Los hijos de los pescadores pobres son joyas. Las hijas de los pescadores pobres también son joyas. Dependemos de ellos para continuarnos. ¡Dependemos de su espíritu de lucha para enterrar este mundo devorador de hombres!

Cherng llama a su hija Ah-baao, «Joya». A medida que desarrolla su relato, Haoh Ratn crea en esta niña, a través de ella o alrededor de ella un nuevo complejo de estereotipos somáticos: sentimentalismo inducido por los gritos, fortalecimiento mediano de la soledad física, salubridad antisexual, ascetismo revolucionario...

Poco tiempo después del nacimiento de la niña, vemos que el idilio de la paternidad se templó suave, pero firmemente, con la ética del trabajo comunista. La familia ha salido al mar:

Pusieron a Ah-baao en el camarote, junto a la puerta. Su colchón eran redes de pesca rotas y por almohada tenía la raída camisa de algodón de su padre. ¡Qué dulcemente dormía!



向为要地战「三九」，三战三捷来大仗打起来。条条石坝映红心，世代红心永不改。

Levantando bloques de piedra con palanca. De la historia en tiras cómicas *La carrelera de Dabzhait*, en STC. La comuna de Dabzhait se creó con fines propagandísticos: a modo de ejemplo de lo que se podía conseguir gracias al esfuerzo personal heroico. Esta imagen, llena de romanticismo y claramente inverosímil en algunas partes debido a la postura de los individuos representados, muestra la lucha de los cuerpos con una naturaleza rigurosa y refractaria.

La brisa marina mezclaba el fuerte olor del pescado con el aire puro y fresco del mar y soplabla suavemente dentro del camarote. Brillando en las mil capas de olas azules de jade, el sol encendía diez mil manchas de luz plateada cuyo reflejo lanzaba destellos dentro del camarote.

Las pesadas velas blancas, el susurro del oleaje, el sonido rítmico del remo hundiendo en el agua su forma de cola de pescado, el paso irregular y cansado de la gente tirando de las redes —en su compañía. Ah-baao sonaba sueños dulces como la miel.

Cuando su madre entraba a verla al camarote, no podía evitar dar palmadas quedadamente y llamar a su marido: «¡Ah-liahng! ¡Ven, mira! ¡Ah-baao ha sonreído!

Cherng Liahng ni siquiera volvía la cabeza e, impaciente, llamaba a la mujer: «¡Venga, venga! ¡Ayúdame a sacar las redes!

Utiendo sus fuerzas, marido y mujer tiraban de las finas y pesadas redes hasta meterlas en la barca. Así una vez tras otra, mientras los peces, lanzando destellos azules y plateados, apretándose unos contra otros, saltando y escurriéndose, se iban amontonando en la bodega. Un pececillo de color de azafrán entró de un salto en el camarote y, sacudiendo la cola, lanzó al aire unas gotas de agua, que se posaron como perlas sobre las mejillas regordetas y sonrosadas de Ah-baao.

La niña se agitó un momento y, abriendo unos ojos negros y brillantes, miró, sorprendida, a su alrededor. Al ver a su padre y a su madre, sonrió otra vez. Aflojó sus rechonchas manitas y, mirando a sus padres, empezó a gritar: «¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!...»

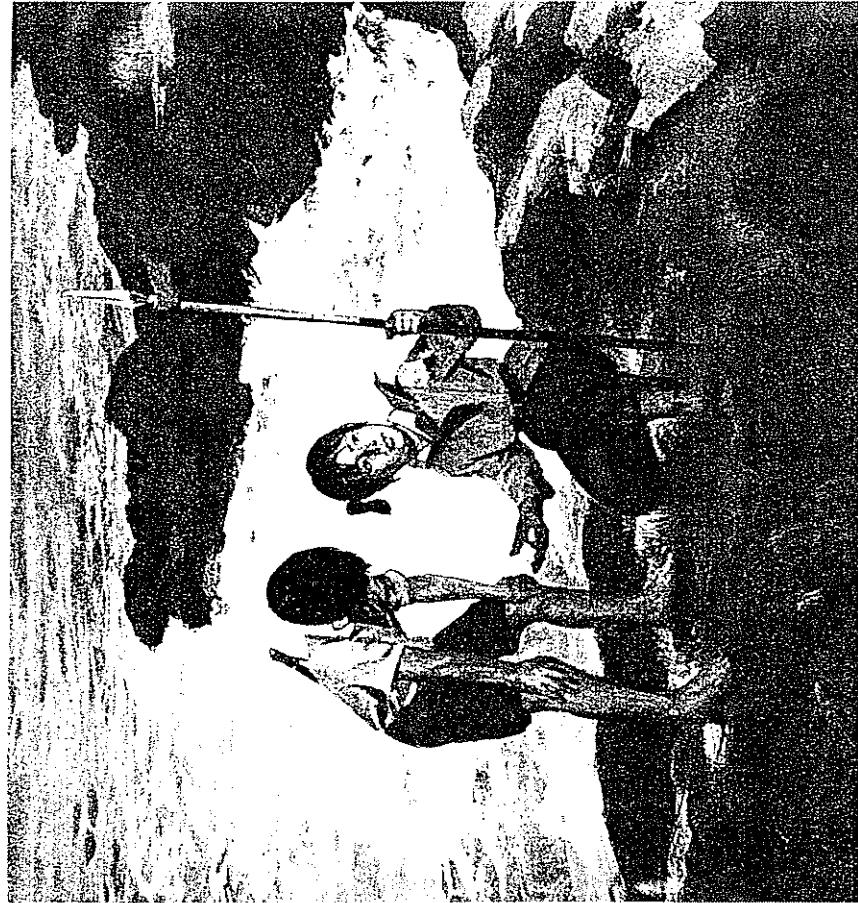
Su padre sonrió y le enjugó unas gotas de sudor que le caían por la frente.

Su madre sonrió y, sacándose un pecho, le puso el pezón entre los labios.

Había sido un buen día... Justo después del mediodía, la barca ya estaba a rebosar... y ya podían empuñar el timón y poner rumbo a casa con el viento en popa.

Los secueces del patrón raptan entonces a la esposa de Cherng y prenden fuego a la barca de pesca para matar a Ah-baao, que está durmiendo en ella. Su padre le oye llorar y llega justo a tiempo de sacarla de allí. Mientras tanto, la madre se encuentra atada, amordazada y con los ojos vendados en la casa del patrón. El plan de Dientes de Tiburón es muy sencillo. Quiere vencer a la mujer, a la fuerza si es necesario, de que sea ama de cría del niño de su amigo japonés, el intérprete del ejército; así, pagará a éste un favor que le debe y, de paso, desacreditará a Cherng Liahng ante los pescadores, a quienes ha estado repartiendo propaganda comunista. Robar la leche del cuerpo de una madre es la mayor forma de explotación posible, pues equivale a robar la vida misma.

El patrón ordena que desaten a la esposa de Cherng e intenta sobornarla, pero ella replica, despreciativa, que «ni el oro ni la plata pueden convertirse en leche materna.



Fojita y su hermano pequeño, Tigrecillo, encuentran colillas, papel de fumar y tabaco en la orilla del mar, ayudando así al ejército de liberación a descubrir a unos agentes especiales enemigos. De la historia en tiras cómicas *Pequeños centinelas del mar oriental*, en STC. Estos niños ya no están jugando, sino viviendo una aventura cuya finalidad se encuentra en el mundo de los adultos. El estilo pictórico, aunque procede directamente del «realismo socialista» ruso, es similar al de las ilustraciones de los libros de aventuras para niños que se publicaban en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial.

Entonces él le dice que la pondrá en libertad si amamanta al niño japonés durante cuatro días, pero la mujer le espeta:

¡Sinvergüenza, más que sinvergüenza! Mi leche es para alimentar a las futuras generaciones de los pobres. Ni una sola gota tomarán los perros de carreras y los traidores, y menos los lobos que vienen de fuera. Estás soñando si piensas que puedes obligarme.

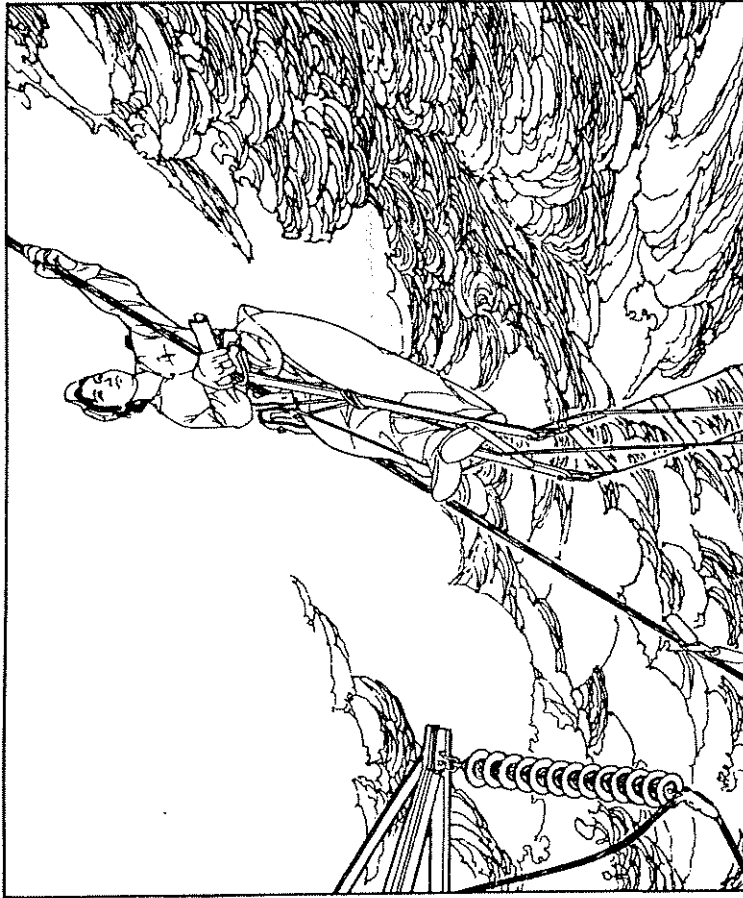
Entonces, Diente de Tiburón deja de ser amable. «Si no haces lo que te digo», replica, «jamás saldrás de esta casa, y ni tu marido ni tu niña sobrevivirán». La mujer da un golpe a la bandeja llena de joyas traída para sobornarla, haciendo que se le caiga de las manos a la criada que la sostiene, y agrede al patrón con un taburete. Él huye, aterrizado, de la habitación y manda a sus criados que la vuelvan a atar. Las normas exigen que, ante la resolución de alguien con principios, el malo aparezca representado como una persona sin agallas.

El patrón la entrega entonces a un oficial japonés para que la lleve a casa del intérprete. Yendo hacia allí, en barca, ella se arroja por la borda y comienza a nadar hacia la orilla. Los soldados japoneses la matan a balazos. El autor hace el siguiente comentario:

Esta mujer de pureza inquebrantable, madre de una familia de pescadores de los mares del sur, decidida a no entrar en la casa de estilo extranjero de los diablos japoneses, se lanzó, con el corazón en paz, a las profundidades de los mares de la Tierra Ancestral, ¡haciéndose una con sus rocas y bajíos!

El sentido literal de la frase que utiliza al final es «coexistir con».

La determinación que muestra la esposa de Cherng arriesgándose a morir antes que aceptar la deshonra la sitúa en la tradición de las «mujeres heroicas», recordadas por la piedad confucianista de finales del período tradicional con incontables arcos conmemorativos en las zonas rurales y numerosas biografías hagiográficas en los nomenclatores locales¹². No obstante, también hay diferencias. Esta mujer no se suicida a propósito, que era lo que se hacía tradicionalmente ante una amenaza de violación. Ni la impulsa la necesidad de proteger la «pureza» de su cuerpo, sino su preocupación patriótica por la siguiente generación. Además, no va al más allá. En la China de finales del período tradicional, lo más corriente era pensar que los cónyuges se reunían después de la muerte «bajo la tierra», pero había también otras creencias, complementarias de ésta. Una de ellas era que los difuntos virtuosos continuaban morando en las gargantas y ríos de los



La trabajadora Tiam Huihzhhen en los cables de alta tensión. De la historia en tiras cómicas *Luz de arcos voltaicos*, en STC. Es interesante comparar esta imagen con el grabado en madera de la funámbula mostrado anteriormente. Parece ser que, mientras avanza por el cable, Tiam va pensando en que «para que la lámpara del socialismo brille intensamente sobre nosotros, ¡tenemos que sacarle los dientes de la mandíbula al viejo tigre de la electricidad!». A primera vista, parece más fuerte y real que su antepasada de 1609; pero al observarla más detenidamente vemos que, comparada con la funámbula, resulta demasiado ajena a la gravedad, demasiado inconsciente de su precaria situación y del peligro de caerse.

alrededores de su casa convertidos en una especie de lares buenos. Es en esta idea de la absorción geoespiritual que tiene lugar después de la muerte donde Hoah Rarn encuentra la solución al problema de explicar, siendo patriótico y sin recurrir a la «superstición», cuál es el destino final del individuo.

Después de esta desgracia, Cherrng huye con Ah-bao a una isleta llamada «Isleta de Oro y Plata», y se une a la guerrilla comunista, cuyo jefe es un viejo al que llaman el abuelo Weih (nombre que, dicho sea de paso, significa «guardián»). Esta isleta hace también las veces de madre y cuerpo materno simbólicos, pues produce muchos alimentos:

Quando su madre estaba embarazada de él, vinieron a pescar a las islas de las Arenas Occidentales.

Su padre plantó un cocotero que trajo de Haainam.

En medio de grandes esperanzas, nació Cherrng Liahng, en esta isleta donde también el cocotero echó retoños.

A partir de entonces, los pescadores que iban al norte o al sur pudieron acercarse a la orilla para saborear los cocos frescos, cuya fama se extendió por todas partes.

Cherrng fue también a ver el pozo de aguas frescas [excavado por su abuelo].

El pozo era como un espejo lleno de luz, firmemente insertado en el suelo de la isleta. Sostenía el cielo azul y las nubes blancas. Reflejaba las ramas verdes y sus capullos rojos. *Guardaba en su interior el rostro, amablemente reflejado, de generación tras generación de hijos e hijas de China.*

Este pozo es un símbolo de la cultura china, una fuente de sustento que se renueva continuamente y surge de profundidades invisibles. Como las Arenas Occidentales, inspira a Cherrng una especie de piedad filial territorial porque le alimenta como una madre:

Durante más de treinta años, Cherrng Liahng había... estado comiendo los frutos de sus árboles y bebiendo de los manantiales que surgen de su suelo. Esto le había permitido, con su cuerpo rebosante de fuerza, salir al mar en busca de tortugas, marisco y pescado... ¿Cómo no iba a estar agradecido a las Arenas Occidentales? ¿Cómo no iba a estar agradecido al pozo de agua fresca?

La isleta responde como un ser vivo a los acontecimientos que tienen lugar en el mundo humano. Así, cuando el abuelo Weih baja a enfrentarse a los japoneses con la idea de hacerles creer que no hay agua potable allí:

¡Las grandes olas del inmenso mar sonaron como un retumbar de tambores!
 ¡Las copas de los árboles de la isla se sacudieron como las banderas al ser izadas!
 ¡De la playa llegaron los gritos semejantes a aullidos y ladridos de los invasores!

Al final, los japoneses sospechan que Weih les está engañando, así que le pegan un tiro y siguen adelante. Entonces:

Las nubes no se movieron. Los pájaros no volaron. Ningún árbol se meneó. La quietud fue absoluta.

Agonizando, Weih da sus últimas órdenes con voz entrecortada. Las generaciones siguientes tienen que hacer todo lo que él no ha podido. Entonces y sólo entonces:

Soplará el viento.

Subirá la marea.

Avanzarán las nubes desordenadas.

Volarán las gaviotas.

Se agitarán los matorrales.

¡Los mares del sur de nuestra Tierra Ancestral, las Arenas Occidentales de los mares del sur, las poderosas olas batientes, dejarán oír su canto de dolor heroico!

Ah-baao y un amigo suyo preguntan qué le ha ocurrido a Weih, y su padre les dice:

Nos ha guardado esta rica y preciosa isla... *Siempre estará con nosotros. ¡Recordadlo! El abuelo vive donde plantasteis vuestros cocoteros [junto a su tumba]...*

La luz de las nubes se encendió y brilló. Brilló con más fulgor, más roja.

El impetuoso mar, las austeras islas, los enfurecidos bosques, todo lo que estaba escondido bajo las aguas, encaramado en la tierra o volando por el aire, todo —todo parecía cubierto por un inmenso pendón rojo.

En este mundo mágico, el ser humano y su destino se perciben como si estuvieran místicamente entrelazados con su ambiente. Cuando Weih protege el pozo, está protegiendo China, tanto en la realidad como simbólicamente. A los traidores, aliados con los extranjeros, se les describe como carentes de «afinidad predestinada» con él. En el contexto de esta forma de pensar, resultaría muy chocante encontrar una línea que, como el verso de Burns, «¿Cómo podéis cantar, pajarillos, cuando estoy tan cansado, lleno de preocupaciones?», permita vislumbrar la indiferencia absoluta de la naturaleza. Los guerrilleros están al cuidado de un chiquillo, llamado Ah-hai, que es tan fuerte

como «el ancla de hierro de un gran buque». El encuentro de tal personaje con Ah-baao, cuando ésta tiene unos siete años, es el único elemento de la primera parte del libro donde cabe encontrar una alusión a la sexualidad. La niña está durmiendo la siesta en una choza de hierba cuando llega él:

Ah-hai entró en la choza, tragándose las palabras que le vinieron a los labios.

Sobre la cama colgaba una mosquitera, y, dormida allí, había una niña regordeta y con coleta.

Ah-hai se acercó sin hacer ruido y pasó la cabeza a través de la cortina...

La pequeña Ah-baao dormía dulcemente, sin saber que la estaban mirando. Dormía de costado, con la rechoncha mejilla apretada contra la almohada, y en sus pequeños labios, despegados, había una gotita de saliva.

Se había dormido jugando. A un lado tenía un ramo de flores silvestres, y todavía apretaba en la mano un trozo de coral rojo.

Cuando Ah-hai la vio, se dijo: «¡Qué preciosa hermanita! ¿Por qué no se levanta a jugar conmigo? ¡He venido a jugar contigo! ¿La despierto? No, no puedo...

Se sentó a su lado, esperando. Esperó un rato. Luego un poco más. Pero Ah-baao no se despertaba, así que se enfadó.

Abrió una bolsa que llevaba a la espalda; de un montón de preciosas cosas que guardaba en ella para jugar, tomó dos conchas rayadas como un tigre y las puso ante los ojos de la niña... Luego sacó su pequeña pistola de madera, jugó con ella un momento y, quitándole a Ah-baao el coral rojo de la mano, la puso en su lugar. Por último, se acordó de los caramelos que llevaba en el bolsillo. Estaba a punto de sacarlos también, cuando notó un movimiento bajo la cortina. Se quedó quieto.

La pequeña Ah-baao se despertó sobresaltada. Sus ojos negros lanzaron un repentino destello. Vio las conchas junto a la almohada... y la pistola que tenía en la mano.

Vio también una cabeza asomada, que no era la del viejo, ni la de ninguno de sus tíos, ni la de su padre...

Se revolvió para arguirse e, incapaz de entender nada, preguntó: «¿Quién eres tú? ¿Quién ha venido a nuestra isla?»

La escena está construida con moderación, a pesar de su sentimentalismo, pero el simbolismo freudiano es evidente: los labios húmedos y entreabiertos, el coral rojo retirado de la mano y la pistola introducida en su lugar. Es posible que este tipo de romance entre crios fuese, en cierta medida, un sustituto de la sexualidad, que era tabú durante este período. Los únicos cuerpos en cuya contemplación podían deleitarse públicamente los ojos adultos eran los de los niños.



Luchando con las olas. De la tira cómica *Las enresapadas olas del río Haaiter*, en STC. Visualmente, esta imagen tiene mucho en común con la que vimos anteriormente de Kuatuh cazando el sol. Aquí, la actividad física violenta ya no es demoníaca; pero, de todos modos, hay algo irracional y evocador de facultades sobrenaturales en el intento de ocuparse así de una brecha abierta en un dique.

Cuando nos presenta a Ah-baao, hecha ya casi una mujer, en la primera subsección de la segunda parte del libro, el autor pone de relieve el atractivo del cuerpo sano:

Tenia el cabello, negro como el azabache, peinado en una trenza larga y gruesa. Su rostro redondo era de una delicadeza rubicunda y juvenil, y sus ojazos, brillantes y expresivos. Llevaba una camisa con estampado de flores y de manga corta, y unos pantalones azul oscuro muy holgados. En la solapa tenía la insignia de las Juventudes Comunistas.

Lo más parecido a una alusión a la sexualidad que cabe encontrar aquí figura en el episodio siguiente, en que Haoh Rarr acaba volviendo bruscamente a la corrección ideológica. Ah-baao se encuentra un día empujando su sampán con una pértiga por la orilla, cuando ve a una multitud que espera llena de inquietud junto a un acantilado. Le dicen que están preocupados por un «camarada de la marina» que ha bajado al fondo para descubrir la causa de un naufragio ocurrido recientemente y tarda demasiado en salir del agua:

Ah-baao se quitó el sombrero de bambú de la cabeza y la camiseta que le cubría el pecho; incluyó el cuerpo con las piernas juntas y se zambulló en el agua, produciendo un ruido seco al caer.

Un remolino semejante a una flor apareció en la superficie azul claro del mar, y luego se dispó rápidamente, dejando unas ondas que flotaban como las vetas en el mármol.

Su sampán, vacío, comenzó a dar vueltas al azar. El remo subía y bajaba con las olas, golpeando la borda...

Ah-baao bajó hasta el fondo del mar y buceó de aquí para allá, a tientas.

Un pez grande y gordo pasó junto a ella, rozándole la espalda, y huyó, asustado.

Un puñado de algas largas y suaves flotó a su lado acariciándole el pecho.

De repente, su mano encontró un brazo robusto como una columna, y al mismo tiempo, una mano le agarró con firmeza su propio brazo.

Arrastrada por esa mano, su cabeza alcanzó la superficie...

Siguiendo al marinero, que había salido al mismo tiempo que ella, trepó al pequeño sampán, que continuaba girando sin control.

Respiró hondo, se apartó el agua de la cara con las manos, alzó la vista y, de pronto, se quedó muda de asombro.

—¡Hermano mayor Haaitong [el verdadero nombre de Ah-haai]! —exclamó en seguida...

—¿Qué haces aquí? —dijo él.

—Construir las Arenas Occidentales. ¿Y tú?

—¡Defenderlas!



El disgusto de haber sido embaucado. De la historia en tiras cómicas *Llamas de guerra junto a los hornos*, en STC. El pequeño Miring (señalado a la izquierda), embaucado por un enemigo de clase, ha provocado la explosión de un horno de acero. Tiene muchos remordimientos, pero el secretario del Partido (en el centro) le dice, sonriente, que no olvide nunca la lección de esta experiencia.

—Si os ciegan las ansias de ganar y os atrevéis a tocarnos un solo pelo, todo el pueblo chino, la gente del mundo entero, no os lo perdonará! ¡Que ninguno de vosotros piense que va a llegar a viejo! Un sudor frío cubría la frente de Cabeza Costrosa. Sus manos no podían hacer ningún movimiento. Sus labios no podían pronunciar palabra. Los pescadores tenían un triunfo en la mano y no iban a tirar las cartas...

El teatro con que se comportan los chinos en la vida cotidiana, que a menudo se lleva con considerable delicadeza, resulta fácilmente observable aquí debido a la exageración literaria.

Cuando, más tarde, se produce una verdadera batalla naval entre unos buques de guerra sudvietnamitas y una fragata china capitaneada por Haailong, a los primeros se les describe de un modo realmente grotesco una vez vencidos:

El barco enemigo empezó a arder por todas partes.

Los enemigos que había en cubierta morían o huían a cuatro patas.

Los oficiales morían allí mismo.

Cabeza Costrosa quedó colgando de la barandilla como pescado seco...

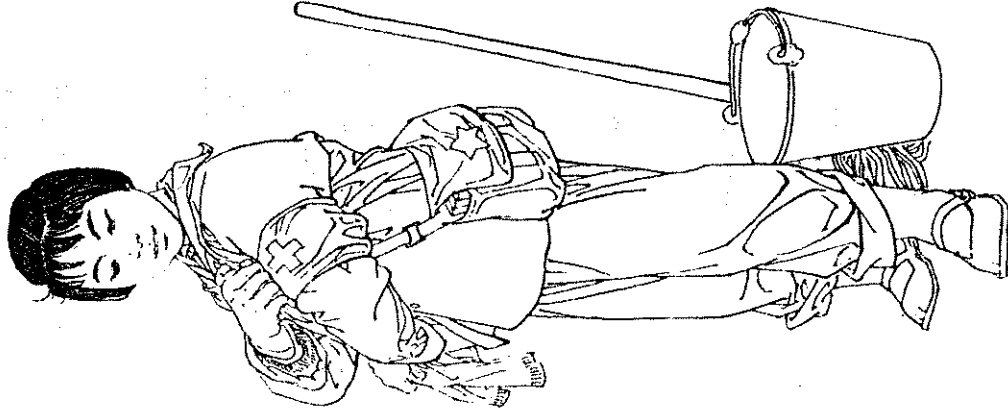
Los enemigos que seguían vivos se arrojaban al mar sin ton ni son, como ranas sarnosas despavoridas.

No hay enemigos honorables —concepto que probablemente requiera un ambiente feudal, inexistente de forma clara en China durante unos dos mil quinientos años. Matar enemigos de clase y traidores constituye un placer moral y físico. Cuando Ah-baao descubre a Cangrejo Tuerto tratando de huir de noche en un sampán para pasar información militar a los sudvietnamitas, se tira al mar completamente vestida para perseguirle a nado. Haciendo gala de una resistencia extraordinaria, mantiene el fusil fuera del agua para que no se moje. La capacidad física por encima de lo normal es un premio a la aplicación ideológica. A modo de inversión simbólica de la muerte de su madre en las olas, Ah-baao surge del agua para vengarla. Trepa a la barquita de Cangrejo Tuerto, quien le explica que él no tiene culpa de nada y se lanza despavorido al agua al no poder convencerla. Cuando saca la cabeza para respirar, ella le dispara:

El cadáver de Cangrejo Tuerto reapareció en la superficie empujado por las olas. Luego se volvió a hundir.

A Ah-baao le dio un vuelco el corazón en ese momento, un vuelco tremendo.

Era un vuelco de emoción, de alegría.



De servicio. De CDF. La insignia —aquí la cruz roja del brazo y la estrella de la mochila— transforma el significado de una persona. Lo humilde se hace heroico.

Posó suavemente su joven rostro, su rostro ligeramente sonrojado, en la cámara del fusil que sostenía en la mano.

La cámara del fusil estaba demasiado caliente.

Las olas saltaban felizmente a su lado. ¿Sería porque querían subir a bordo para abrazarla o apretarle afectuosamente la mano?

Haoh Rarn tiene el siniestro don de hacer que la violencia resulte maravillosa.

El cuerpo del comunista es, por tanto, el criado de una voluntad revolucionaria y patriótica. Incluso cuando vivía en la Isla de Oro y Plata y era sólo una niña, Ah-bao ya daba lecciones a los adultos en este aspecto. En cierta ocasión, los guerrilleros están esperando el paso de un barco japonés cargado de municiones. Van a tenderle una emboscada, así que no pueden encender fuego ni, por consiguiente, cocinar. (Pocos son los alimentos crudos, aparte de la fruta, que los chinos consideran comestibles.) Los días pasan, y los emboscados tienen hambre:

Uno de los soldados dijo:

—Los mayores podemos soportarlo, pero ¿qué pasa con la pequeña?...

El abuelo Weih fue a decir algo, pero se tragó sus palabras y miró a Cherng Liang. Este apretó los dientes y dijo:

—No. No. No se puede cocinar absolutamente nada. Hay que obedecer las órdenes de los superiores —la disciplina.

—¿Qué hacemos —preguntó un soldado— si la pequeña se muere de hambre?...

Cherng Liang hizo un gesto de negación con la mano a la vez que decía:

—No prepararemos arroz aunque se esté muriendo de hambre...

El abuelo Weih le dio la razón moviendo la cabeza.

—Ah-bao —dijo—. Para dar una paliza a los lobos, a los japoneses, tenemos que pasarlo un poquito mal, que aguantarnos un poco el hambre. ¿Podrás hacerlo?

Ah-bao volvió sus ojos negros como el azabache a uno, luego a otro.

—No tengo nada de hambre —dijo con energía—. Y cuando la tenga, ¡no se preparará arroz! Nadie se rió al escuchar esta sincera y emotiva respuesta. Todos se volvieron hacia ella asintiendo gravemente con la cabeza.

Por la tarde, incluso a los mayores les sonaba el estómago de hambre.

La pequeña Ah-bao se acurrucó en los brazos de su padre guiñando los ojos, pero sin emitir ni un sonido.

Ninguno de los soldados soportaba mirar a la niña...

La autodisciplina física está reforzada con una nueva forma de criar a los niños. Aunque sea un padre amatísimo, Cherg Liahng cree que su hija «dependerá de todos nosotros para educarse, y cuando sea mayor nos pertenecerá a todos». «Ah-baao», le dice al abuelo Weih, «es de todo el mundo. Todos se ocuparán de ella». Al acabar poco a poco con la proximidad física que mantenían hasta entonces, crea en la niña un carácter más independiente y autosuficiente. Le enseña a estar sola interiormente:

Antes, Ah-baao era la sombra de Cherg Liahng. Donde iba él, iba ella. Si la perdía de vista un momento, la llamaba lleno de ansiedad y la buscaba sin parar hasta tenerla en sus brazos. Pero ahora, cuando Ah-baao le seguía, decía: «Ve a jugar sola.»

Una vez salieron al mar a pescar. En cuanto el abuelo Weih vio que Ah-baao no estaba en la barca, quiso volver a la playa para llamarla.

Cherg Liahng se lo impidió.

—Deja que se quede en la isla esperándonos —dijo.

—¿Completamente sola? —replicó Weih.

—¡Es una prueba para ella! —dijo Cherg...

Un día, alrededor del mediodía, el abuelo Weih vio que Cherg Liahng sacaba una mosquitera rota, la remendaba y la colgaba en su choza de hierba lejos de la que ya tenía. Entonces le preguntó qué estaba haciendo.

—Es para que Ah-baao duerma sola —respondió.

—No te verá si se despierta, ¿no? —preguntó Weih.

—¡Es una prueba para ella! —dijo Cherg...

Este cambio de Cherg Liahng produjo muchos cambios en Ah-baao.

Los chinos solían dormir con sus hijos pequeños en la misma cama, y muchos todavía lo hacen.

Pronto se nos explica el motivo del distanciamiento físico de Cherg: quiere endu-recer a su hija para que no le eche de menos cuando se vaya a luchar contra los japoneses. Un día le dice a Weih:

Desde que tomé la decisión de ingresar en el Partido, yo y mis descendientes le pertenecemos. Además, la niña no puede estar siempre pegada a mí. Estamos luchando por nuestra tierra en bien de nuestros niños y tenemos que asegurarnos de que también ellos serán capaces de luchar por ella cuando crezcan. De este modo cumplo mi deber como padre con la seguridad de no haber trabajado duramente en vano.

Por esta razón, Ah-baao enfoca después la vida como una carrera de obstáculos morales interminable, cuyo objeto es que el individuo continúe endureciéndose. Así, toma decisiones como, por ejemplo, salir al mar en una barquita con otras muchachas a pesar de que se aproxima una tormenta. Cuando el jefe de la brigada, que es de carácter algo débil, intenta detenerla, ella le dice que, para aprender a ser valiente, el peligro ha de ser real. Por supuesto, el autor se encarga de que regresen sanas y salvas.

La pasión de la vieja China por la comida es algo despreciable para el auténtico revolucionario. «Comer», dice Ah-baao, «es algo sin importancia». Cuando, siendo ya una mujer madura, a sus camaradas empieza a faltarles el agua en el transcurso de una batalla, les ordena que beban la poca que les queda, mientras ella se abstiene de hacerlo. Cherg Liahng, que llega entonces trayéndoles provisiones, pone a su hija en el último lugar de la lista de necesitados, pues sabe que ella es capaz de resistir más que los demás. Ah-baao resiste, efectivamente, aun estando ya tan débil, que escupe sangre. Haailornng, que es ya su marido, ve el estado en que se encuentra y le recuerda amablemente:

Tu cuerpo es un importante requisito para la lucha. ¡Tienes que mantenerlo fuerte y poderoso!

Ella sigue en sus trece:

Por la victoria en esta lucha, estoy dispuesta a dar mi cuerpo y mi vida.

El cuerpo revolucionario es parte de una estructura o máquina colectiva. Cuando una marea excepcionalmente alta amenaza con tragarse la mayor parte de la Isla de Oro y Plata, una desesperada carrera contra reloj tiene lugar a fin de llevar el cemento necesario para construir un nuevo espigón a la única parte elevada de la isla. Como «propiedad colectiva» ésta tiene que defenderse a toda costa, pero hay también otras cosas valiosas que es preciso salvar. (Hemos puesto en cursiva las frases claves de este pasaje y de otros posteriores.)

Ah-baao soportaba el viento y la lluvia de pie sobre la pila de sacos de cemento. Su corazón parecía estar ardiendo...

—¡Milicianos del pueblo armado! —gritó—. ¡Seguidme!

Diciendo esto, se adentró en la furiosa marea.

La gente la siguió, gritando...

La marea les llegaba ya a la cintura.

Avanzaban con dificultad.

La marea les llegaba ya al pecho...



Portada de *El gran camino*, de Fang Zengxian. De HDF. Un joven mira hacia el futuro lleno de esperanza bajo la mirada protectora y responsable de la edad y la experiencia.

—¡Vamos en su ayuda! —dijo Haailong a sus marineros...

Las inmensas olas tiraron a un miliciano.

Ah-baao le levantó.

El rugiente viento hizo caer a otro.

Ah-baao le levantó también.

Las dos líneas se encontraron.

La marea se agitaba por encima de sus hombros tratando de ahogarlos y arrastrarlos lejos...

La espuma saltaba sobre sus cabezas.

—¡Camaradas! —gritó Ah-baao—, ¡enlazad los brazos!...

Los miembros de la comuna y los marineros se agarraron uno tras otro por el brazo, formando una línea en la que todo el mundo ayudaba a todo el mundo a avanzar...

Por fin llegaron a la parte elevada...

Ah-baao se enjugó el sudor del rostro y siguió animando a los demás:

Camaradas, nos enfrentamos a una difícil prueba, que es también una buena oportunidad de endurecernos. ¡El oro de verdad no teme al fuego purificante!...

¡Hizo que todos los camaradas *enlazaran los brazos* para enfrentarse al todavía fuerte viento, a la todavía intensa lluvia, a las todavía grandes olas y marea y a la todavía difícil prueba!

Lo que expresa este pasaje en términos comunistas es el tradicional anhelo chino de solidaridad física y, también, el regocijo que se siente al ver aumentada la fuerza como resultado de la unión de individuos relativamente débiles en una colectividad capaz de superar la prueba a que se enfrenta.

En el encuentro final entre Cabeza Costrosa y el barco de Haailong, el *Pino Fuerte*, el cuerpo humano se convierte en un mecanismo de funciones múltiples que está al servicio de la maquinaria y la supera gracias a la maestría con que lo dirige la voluntad. El fuego enemigo ha inutilizado el sistema de señales y dirección eléctrico del *Pino Fuerte*, así como sus timones principal y auxiliar:

—¡Capitán —dijo el timonel jefe, Liang Juhfeng—, por favor, ordémenos poner en funcionamiento un *timón impulsado por energía humana!*

Dijo esto gritando; luego se fue corriendo a la cubierta de popa...

Quitó la tapa de la escotilla y entró de un salto en la cabina de dirección de popa.

Asió el embrague y tiró de él con fuerza.

Un trozo de casco había caído encima y no se podía tirar con la mano.

Dos marineros entraron a continuación para ayudarle a tirar.



Joven intelectual, de Wang Xijing. De CDF. Se mire como se mire, la joven tiene un aspecto lozano, pero no intelectual; posiblemente sea uno de esos estudiantes «mandados al campo» a aprender de las masas rurales, pues lleva un sombrero de paja a la espalda. Cabría pensar, por tanto, que nos encontramos ante una imagen con «mensajes»: la muchacha tiene el atractivo tradicional (a los ojos chinos) de una persona culta, pero la lozania ideológica de alguien que ha vuelto con el «pueblo».

Parecía como si el embrague se hubiera fundido con lo que tenía encima, y era imposible moverlo tirando.

Liarng Juhnfheng agarró un martillo de hierro, lo balanceó y asestó un golpe fortísimo con él. Al final consiguió soltar el embrague. Entonces gritó:

—¡Adelante la dirección impulsada manualmente!

Seis manos jóvenes y fuertes sostuvieron con firmeza el timón...

El agua del mar entraba como una lluvia incontrolable por la escotilla de la cabina de dirección manual.

Un grupo de marineros pusieron en práctica el plan de Juhnfheng colocándose uno a continuación de otro a lo largo de cubierta para transmitir las órdenes desde el puente hasta popa.

—Aumentad la velocidad —ordenó Haailong.

El oficial de navegación transmitió la orden al primer marinero que había bajo el puente, el cual se la comunicó al siguiente y así sucesivamente.

Se estaban utilizando seres humanos para formar una cadena de transmisión que pasaba rápida y exactamente las órdenes...

Su ingenio intimidó a los piratas [es decir, los sudvietnamitas]...

El barco enemigo se estremeció y empezó a balancearse. Lentamente, como si no quisiera hacerlo, pero sin remedio, se hundió hasta el fondo del mar!...

Una extraña y magnífica escena se pudo contemplar entonces en medio de la densa humareda de la sala de máquinas de popa:

Los tres marineros encargados de la dirección manual estaban sumergidos hasta la cintura en el agua, en un agua teñida de sangre recién derramada.

Liarng Juhnfheng, hombre normalmente de pocas palabras, se apoyaba, aturdido, en el timón gritando sin parar: «¡Acataad las órdenes! ¡Impulsad el timón! ¡No os ocupéis de mí!...

Sólo la colectividad de cuerpos, a la que cada cuerpo individual ha sido entregado conscientemente por su mente, puede llevar a cabo tales proezas, y la mayor gloria del ser humano revolucionario es convertirse en la parte intercambiable definitiva de la máquina no pensante a la que presta servicio, a la cual es superior y, al mismo tiempo, está subordinado.

Por último, se considera que el sacrificio del cuerpo revolucionario tiene poderes mágicos. De niños, Ah-baao y Haailong plantan cocoteros en la tumba del ya mártir abuelo Weih. Cuando más tarde celebran el fin del patrono Dientes de Tiburón al final del primer volumen, Ah-baao pregunta a su padre:

—¿Darán fruto los cocoteros que plantamos?

Y él le responde:

—No te preocupes Ah-baao. *Se les cuida y se les cultiva con vida y sangre fresca. ¡Claro que darán fruto!*

El sacrificio lo garantiza así. Los mártires de la revolución aseguran su triunfo final.

* * *

Los pasajes citados en estas páginas son ilustraciones y algo más. Ilustraciones porque, evidentemente, no son exhaustivos. El repertorio chino de conceptos somáticos es mucho más rico de lo que hemos podido mostrar aquí, si bien hemos intentado seleccionar puntos de vista que, en la medida de lo posible, mostrasen los valores más opuestos sin dejar de ser por ello representativos. Y son más que ilustraciones porque hemos tratado de colocarlos en un contexto bien definido para evitar hacer así uno de esos «estofados de citas» por los que tan difíciles de digerir resultan tantos escritos sobre la historia de las ideas por muy apetitosos que parezcan al principio.

Las ilustraciones sirven, además, para dar una idea de la naturaleza del proceso de inducción intuitiva, tan alejado de la ciencia ardua, por el que las formulaciones generales presentadas aquí se han derivado del material primario en que están basadas. Tal inducción no es caprichosa, pero sí artesgada, pues está sujeta al constante peligro de que, como el investigador tiende siempre a percibir aquello que está buscando, cuanto más ambiguos sean los datos, más probabilidades habrá de que lo haga. Es importante que el lector y el crítico, por un lado, respeten las pruebas tal como se presentan, sin rechazar nada a la ligera, y por otro lado, acojan con cautelosa reserva la teoría y no la acepten más que de un modo provisional a lo sumo.

Por último, utilizar, como hemos hecho aquí, citas muy extensas ayuda en cierta medida a hacer creíbles actitudes y emociones poco conocidas. Si se logra interesar momentáneamente al lector por una historia donde tales actitudes y emociones cobran expresión dentro de un marco narrativo por lo demás comprensible, podrá siquiera abrigar la idea de que quizá sea posible sentir de la misma forma. En otras palabras, tal método ofrece la experiencia del trabajo de campo sin salir de casa.

En cierta medida, las tres obras analizadas aquí definen un desarrollo cronológico, pero dudamos de que las actitudes más antiguas hayan desaparecido completamente. Además, China está cambiando hoy día tan rápidamente, que incluso las más recientes,

las del mundo de principios de los años setenta que describe Haoh Rarn, parecen ya muy lejanas. Hay, no obstante, un tema permanente, del que cabe pensar que siga siendo fundamental en el futuro, y es el de las tensiones multidimensionales existentes entre el *xin*, el corazón-mente que se encuentra en el individuo y, al mismo tiempo, es parte de un corazón-mente social colectivo, y el *shen*, el cuerpo-persona egoísta y exigente, o —haciendo un revoltijo jocioso de sonidos y categorías— entre los representantes chinos de Shem y Shaun, es decir, Dios y el hombre.

NOTAS

1. R. H. van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period, with an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty*, B. C. 206-1644, editado por cuenta del autor, 1951, y distribuido a las bibliotecas enumeradas en R. H. van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, Leiden, Brill, 1961 y 1974, pág. 360.
2. La imagen interior ha sido brillantemente descrita por Kristopher Schipper en *Le corps taoïste*, París Fayard, 1982, especialmente el cap. 6, «Le paysage intérieur», que gira en torno al viejo tópicos de «Le corps de l'homme est à l'image d'un pays».
3. Cabe encontrar interesantes observaciones sobre los conceptos de *shen* y *xin* en Sun Lornggi, *Zhongguo wenhua de «shen» y «xin»*, «The "Deep Structure" of Chinese Culture», Hong Kong, Jixiansheh, 1983.
4. Le Guillerm, J. P., Guillermin, L., Hordoir y M. F. Piéjus, *Le miroir des femmes*, vol. 1: *Moralistes et polémistes au XVII^e*, Lille, Presses Universitaires, 1983, y M. Elvin, «Female Virtue and the State in China», en *Past and Present*, 104 (agosto de 1984).
5. Lii Kurzhen, *Jibng hua yuarn* («Destinos de las flores en el espejo»), Hong Kong, Zhonghua shujur, 1958. Para una lista de las principales fuentes de las fantasías de Lii, véase Tamori Noboru, *Kyoo ka en* («Destinos de las flores en el espejo»), 2^a ed., Tokyo, Heibonsha, 1961.
6. Hay un perfecto y bien fundado ejemplo de esta corriente de pensamiento en Mao Zedong, *Une étude de l'éducation physique*, trad. e introd. de S. Schram, París, Mouton, 1962, esp. págs 31 y sigs.
7. Wur Chering'en, trad. A. Waley, *Monkey*, Nueva York, Evergreen, 1943. Hay ya traducciones completas de W. F. Jenner, *Journey to the West*, Beijing, Foreign Languages Publishing House, 1982, y Antoni (Kuo-fan), Yu, *The Journey to the West*, Chicago, University of Chicago Press, 1978-1983.
8. Por ejemplo, Sun Lornggi, *Zhongguo wenhua*, que desarrolla las ideas de especialistas y observadores anteriores, tales como Arthur Smith, Max Weber y H. Münsterberg, y las combina con sus propias observaciones y con citas de las escrituras confucianistas y de otras obras literarias antiguas de un modo curioso, aunque poco histórico y algo mal fundado.

9. Este hecho está ilustrado en un poema de Shaoh Charngherng, «Vender una hija», recogido en el *Qing Bell of Poetry*, antología de poesías sobre la vida cotidiana, compilada por Zhang Yihngchang entre 1856 y 1869. Dice así:

Las gentes de Wur se alborotan cuando les nace una hija;
pero no porque esperen que forme una familia.
Lavan su joven cuerpo en agua de flores de melocotón
y ruegan que sus gráciles miembros despierten la pasión de los hombres.

Con sólo once años, se pinta los labios y empolva las mejillas,
mientras que, a los doce, ya entona melodías con cuerdas de seda.
A los catorce, los cabellos le caen sobre los hombros
y sus cejas son antenas de polilla que embrujan.

Su madre ya sonríe satisfecha:
mil onzas de plata sacará por ella,
si vienen buscando esposa clientes de la mejor clase,
que no reparen en gastos comprando bellezas del sur.

Que llegue a sus oídos la fama de sus encantos,
y pronto habrá uno a la puerta presentando sus respetos.
Ella saldrá a conocerle y le hará una reverencia,
suavemente sostenida por el intermediario mientras hinca la rodilla.

Se echará hacia atrás las faldas para mostrar sus delicados pies,
y los arcos de sus muñecas resaltarán la carne gélida.
Entonces, él preguntará: «¿Sabe rasguear con dulzura las cuerdas?»
y ella entonará en la cítara «El reposo de los cuervos», de Li Bor.

Él preguntará: «¿Ha aprendido a usar el pincel y la tinta?»
y como arrolladoras olas serán los versos que ella invente.
«¿Será hábil con el tablero?», es lo siguiente que pensará él,
y uno frente al otro, jugarán al ajedrez.

El cliente está encantado. Le dice a la madre:
«¡Desde luego que mil no es demasiado!»
Que sea ésta la noche que decida el amor de toda la vida.
¡Cómo amonona ya él las horquillas doradas y las ajorcas!
Se entrelazan con éxtasis bajo el dosel de seda roja,
y en las cuatro esquinas se balancean las botlas como péndulos.
La fragancia que la envuelve huele a orquídeas de los pantanos,
mientras se enrolla alrededor de él como los zarcillos de cuscua.

Así pasan la noche la doncella y su señor.
A la mañana siguiente, llega el momento de decirle adiós a su madre.
No hay en la hija un gesto de cariño,
ni tampoco en la madre, que no llora.

Se marchan así, indiferentes, sin pena.

Cuando la niña se hace mayor, simplemente, se va.

Lo que importa es el dinero. La carne y la sangre no valen nada.

A ti, a mí y a todos nosotros nos horroriza sólo pensarlo.

10. Leir Zhusheng, *Huishabang huor-diyub* («Shahnghai: El infierno vivo»), 4 vols., Shahnghai, Huacherng shujur, 1929. Hemos utilizado la segunda impresión, que apareció en 1930 y nosotros adquirimos en Hong Kong en 1965. Hasta la fecha no hemos visto ninguna copia más de esta obra, aunque cuesta creer que no quede ninguna.

11. Haohe Ram, *Xixia er-mü* («Los niños de las arenas occidentales»), Beijing, Remmirm Chubaansheh, 1974, la coreografía y el argumento imaginarios de esta obra maestra de la propaganda ocultan la, a menudo, horrible realidad de la vida cotidiana. Una ilustración—muy reveladora debido precisamente a que trata otro caso extremo, a saber, la vida en los campos de trabajo de la República Popular China—del modo en que se han eliminado la sensualidad y la naturalidad del cuerpo es Zhang Xianliang, *Half of Man is Woman*, trad. M. Avery, Londres, Wiking, 1987.

12. Para el ambiente de finales del período tradicional, *vid.* M. Elvin, «Female Virtue».

NOTA SOBRE LAS ILUSTRACIONES

Las ilustraciones correspondientes al período imperial son de Zheing Zhehduo, *Zhongguo guandai mukesh-huab xuanji* (colección de grabados en madera chinos antiguos: GCA), Pekín, 1974. Las del período republicano son de Bao Tianxiaoh, *Shahnghai Chünqu* (Anales de Shanghai: AS), Shahnghai, Dahdong shujur, 1927. Las fuentes de las ilustraciones del período comunista son: Liarnhuarn-huab xuaanjir (selección de tiras cómicas: STC), Beijing, Remmirm meishuh chubaansheh, 1973; *Contemporary Chinese Paintings*, Oxford, 1964; Wang Chongren, *Remmirm-huab jüfaa* (Cómo dibujar figuras: CDF), Tianjin, Remmirm meishuh chubaansheh, 1974; *Contemporary Chinese Painting Today. An Exhibition from the People's Republic of China*, Birmingham, Chinese Culture Center, 1983, y *Xiandai zhonghuar huabxuan* (selección de pinturas chinas contemporáneas), Beijing, Zhongguo guorjij shudiahn, 1977.

Traducción de Carlos Laguna Piorno

Historia natural y literaria de las sensaciones corporales

Jean Starobinsky

Los estudios que siguen pertenecen a un volumen en preparación. Dicho volumen se ocupará, por una parte, de ese registro particular de la vida del cuerpo que es el conjunto de las sensaciones somáticas y, por otra, del uso literario que se ha hecho de las imágenes y de los medios expresivos que remiten a ese registro. Se tratará de analizar algunos de los principales cambios ocurridos en el curso de la Historia, tanto en lo que se refiere a la teoría médico-psicológica como a las obras literarias más notables. Es la ocasión de practicar, en primer lugar, un comparativismo de carácter amplio, en el que el campo observado comporte, de forma simultánea, el pensamiento objetivo más elaborado y los testimonios relativos a la experiencia subjetiva más «inmediata». Después, más allá de toda restricción temática, el conjunto de estos estudios se centrará en el concepto de persona o, si se prefiere, de individuo; en el modo en que la experiencia sensorial (y más concretamente las aferencias orgánicas y locomotoras) contribuye a la constitución, o a la descomposición, del sujeto o del yo; y en algunos representantes literarios de este tipo de mensaje corporal.



Breve historia de la conciencia del cuerpo

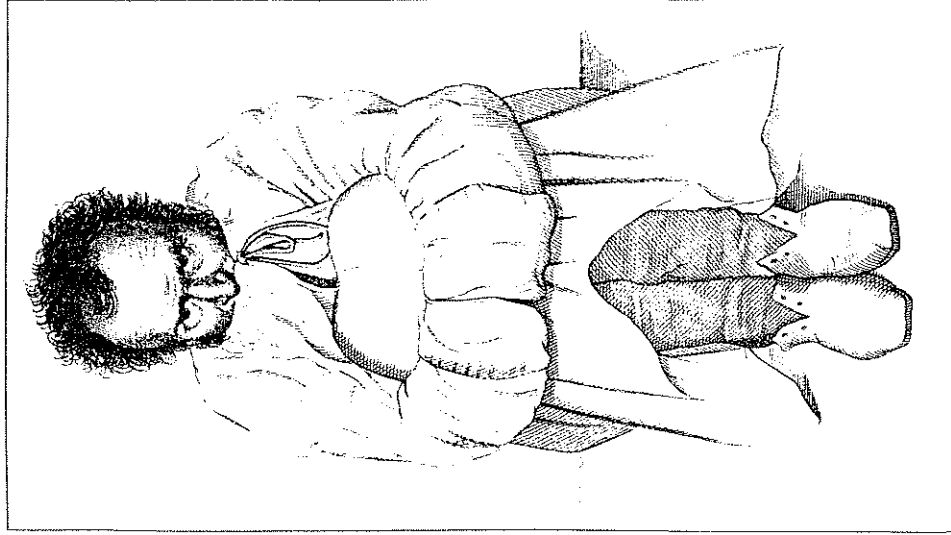
En uno de sus *Cahiers*, Paul Valéry escribe la siguiente nota:

Somatismo (herejía del fin de los tiempos)
Adoración, culto a la máquina del vivir¹

¿Hemos llegado al fin de los tiempos? La herejía anunciada por Valéry se ha convertido casi en la religión oficial de nuestra época. No se habla más que del cuerpo, como si se le redescubriese después de un largo olvido: la imagen del cuerpo, el lenguaje del cuerpo, la conciencia del cuerpo, la liberación del cuerpo han pasado a ser expresiones claves. Los historiadores, contagiados, se interesan por todo lo que las culturas anteriores han hecho con el cuerpo: tatuajes, mutilaciones, celebraciones, ritos relacionados con las diferentes funciones corporales². Al mismo tiempo, se toma por testigos a los escritores del pasado, desde Rabelais a Flaubert: de repente, nos hemos dado cuenta de que no somos los descubridores de la realidad corporal. Fue el primer conocimiento que entró a formar parte del saber humano: «Percibieron que estaban desnudos» (Génesis, 3, 7). Y desde ese momento ha sido imposible no prestar atención al cuerpo.

Sin embargo, esto no constituye un impedimento para que la conciencia del cuerpo, tal y como se ejerce y se habla de ella en nuestra sociedad, posea ciertos rasgos originales y nuevos que importa identificar, y cuyos antecedentes sería útil destacar, si queremos atenernos a las reglas del método histórico. Pero para no perdernos (y porque creemos, además, que las generalizaciones más fecundas son aquellas que sirven de introducción a estudios bastante concretos sobre ciertos aspectos parciales), nos circunscribiremos a un problema bastante restringido: la percepción interna del propio cuerpo —la *cenestésia*—, que es innegable que constituye uno de los componentes de la «sensibilidad» contemporánea presente en la obra de filósofos o escritores, en algunos métodos psicoterapéuticos («entrenamiento autógeno» de Schultz, relajación, «enfoques corporales») o, más en general, en el pensamiento psicoanalítico.

No nos detendremos en las antiguas teorías, por interesantes que puedan ser.



Esquirol, Demencia, 1838.

Pero recordaremos algunas etapas antes de examinar con mayor detenimiento los debates de las postimerías del siglo XIX y la respuesta dada por Freud.

En la antigüedad, los discípulos de Aristipo de Cirene hablaban de un «tacto interior», *tactus intimus*, según la traducción de Cicerón³. Montaigne ocupa el puesto de Cicerón y nos recuerda: «Los cireneos sostenían que no se percibía nada a través del exterior y que sólo percibíamos lo que llegaba a nosotros mediante el tacto *interno*, como el dolor o la voluptuosidad [...]»⁴.

No obstante, durante un periodo de tiempo muy dilatado, el dolor y la voluptuosidad no se atribuyeron a un sistema sensorial concreto: dichas sensaciones recibían el nombre de pasiones del alma, mientras que la expresión tradicional de «sentido interno» (*sensus internus*) se refería a aquellas actividades conscientes que el espíritu desarrolla por sí mismo y en sí mismo (razón, memoria e imaginación), basándose en las informaciones proporcionadas por los *sentidos externos* (vista, oído, gusto, olfato y tacto). Según la doctrina aristotélica, los datos de los sentidos externos sólo llegan al sentido interno después de haber sido unificados por el sentido común (*sensorium commune, koinon aisthétérion*)⁵. En modo alguno se olvida el cuerpo: pero durante el tiempo en que está vigente la medicina de Galeno, el cuerpo es capaz de modificar las actividades del alma y de sufrir él mismo modificaciones, merced, sobre todo, a los humores, y no a una información de carácter nervioso.

En su *Traité des passions de l'âme*, Descartes establece una clara distinción entre tres categorías de percepciones: las «que referimos a los objetos situados fuera de nosotros» (art. 23), las «que referimos a nuestro cuerpo» (art. 24) y las «que referimos a nuestra alma» (art. 25). Las sensaciones corporales son múltiples:

Las percepciones que referimos a nuestro cuerpo o a algunas de sus partes son las del hambre, la sed y las de los demás apetitos naturales, a las que se puede añadir el dolor, el calor y las otras afecciones que parece que sentimos en nuestros miembros y no en los objetos situados fuera de nosotros⁶.

Así pues, Descartes analiza las actividades sensoriales y las distribuye en tres dominios concretos —el cuerpo, el mundo y la conciencia— cuya coincidencia y superposición experimentamos a través de la experiencia cotidiana. Pero, a este respecto, la influencia de Descartes no se dejó sentir demasiado entre los médicos del siglo XVIII. A algunos de ellos, sobre todo a los de Montpellier, les seducen más

las ideas de Stahl, que atribuye a las vísceras una especie de autonomía relativa y de sensibilidad independiente. No obstante, algunos filósofos, como Lignac, Turgot y d'Alambert, se refieren concretamente a un «sentido de la coexistencia de nuestro cuerpo», a un «tacto interior», etc. ... Dichos filósofos (es el caso de Bordeu, Lacaze o Diderot) conceden un lugar de privilegio a un centro frénico o diafragmático, cuya función se confunde con la de los plexos espláncnicos del gran simpático. Cabanis, en 1800, atribuye una gran importancia a las «sensaciones orgánicas» que llegan a ciertos centros reactivos, siendo el cerebro, evidentemente, el más importante de todos ellos: según este punto de vista, los instintos son la transformación, por lo que se refiere al comportamiento, de las sensaciones orgánicas más antiguas y persistentes. El instinto se convierte así en el elemento motor de un par motor-sensorial, cuyo elemento sensorial son las «sensaciones orgánicas».

El término *coenestesis* aparece por primera vez en 1794, en Halle, en el título de una tesis doctoral dirigida e inspirada por Johann Christian Reil. Dicho término se corresponde con el vocablo alemán *Gemeingefühl*, cuyo equivalente francés será posteriormente *sensibilité générale* o *cénesthésie*⁸.

Por obra y gracia de la pluma de su discípulo Hübner, Reil retoma, sin mención a Descartes, la división tripartita que habíamos encontrado en las *Passions de l'âme*:

Encontramos en el alma tres clases de representaciones que difieren en función del objeto representado.

En efecto, el alma se representa:

- 1) Su propio estado intelectual, sus capacidades, sus acciones, sus representaciones y sus conceptos: distingue estas cosas por sí mismas y de esta manera se vuelve consciente de sí.
- 2) Se representa su estado exterior o la relación de la totalidad del hombre con el mundo.
- 3) Se representa, por último, su propio estado corporal. La existencia de cada una de estas tres clases de ideas, mediante las que el hombre se ve representado según sus tres tipos de estados, está garantizada, al nivel del cuerpo, por un aparato orgánico particular:
 - 1) la *cenestesia*, mediante la cual el alma recibe información del estado de su cuerpo por intermedio de los nervios distribuidos por todo el cuerpo;
 - 2) la sensación (*sensatio externa*). Ésta es excitada por los sentidos y representa el mundo al alma

3) finalmente, ciertas actividades nacen y se desarrollan íntegramente en el órgano del alma. [*Organ der Seele* = término utilizado por Reil para designar el cerebro]. Por medio de éstas (es decir, del *sentido interno*) se forjan las imaginaciones y los juicios; el alma recibe la representación de sus capacidades, de sus ideas y de sus conceptos y, así, se vuelve consciente de sí misma.⁹

Esta distinción entre tres aparatos orgánicos particulares la volvemos a encontrar, a principios del presente siglo, en Carl Wernicke, aunque sin referencia directa a Reil: es sabido que Wernicke propuso un modelo de vida psíquica en el que colaboraban una *allopsique* (en relación con los objetos exteriores), una *somatopsique* (en relación con la existencia corporal) y una *autopsique* (en relación con su propio sistema de representaciones)¹⁰. Tanto en Reil como en Wernicke, esta distinción constituye la base de una clasificación patogénica. Reil no analiza sólo las modificaciones de la cenestesia en las enfermedades de carácter general, sino que admite también que existen enfermedades idiopáticas de la cenestesia: hay casos, en efecto, en que la alteración morbosa se limita al aparato nervioso encargado de transmitir la información somática, en ausencia de cualquier tipo de trastorno de los órganos viscerales o del propio cerebro. Una distorsión —cuyo substrato anatómico-patológico Reil se muestra incapaz de revelarnos— falsea entonces el mensaje que informa al cerebro sobre el estado somático. Se produce una ilusión corporal que lleva a creer que se tiene un tumor o un parásito abdominal en ausencia de todo dato objetivo. La capacidad de juicio puede corregir, hasta cierto punto, esta idea falsa. Pero cuando ésta consigue imponerse, determina un estado de locura. Cien años antes de que Dupré y Camus acuñaran en Francia el concepto de *cenestopatía*, Reil ya había incluido en su nosología psiquiátrica una clase de afecciones caracterizadas por un trastorno originario de la representación corporal: clase muy amplia en la que se encuentran inventariados los ejemplos tradicionales que figuraban desde hacía dos o tres siglos en el capítulo de la melancolía o de la hipocondría: personajes que se creen de cristal y que se pueden romper al menor choque, que no tienen ya la sensación de encontrarse en su propio cuerpo. A Reil le resulta fácil añadir a dichos ejemplos las alteraciones del humor o los trastornos de los instintos y de los apetitos, como la malicia, la bulimia y la polidipsia, por una parte, y, por otra, la ninformanía y la lubricidad.

El pensamiento «romántico» habría de acoger positivamente el concepto de cenestesia. Desde un punto de vista genético, Reil le había atribuido ya un lugar

prioritario entre las actividades sensibles: es la que aparece primero en el feto. El pensamiento evolucionista pudo proponer, incluso por medio de fisiólogos como Purkinje, la idea de un sentido corporal primitivo, cuyas otras actividades sensoriales no serán más que el desarrollo diferenciado del mismo. Entendida como primera sensación vital, la cenestesia se podrá considerar fuente de toda vida psíquica en la medida en que ésta nace de las aferencias sensoriales. Basta con que se imponga entre algunos sabios y filósofos que se consideraran monistas o deterministas una concepción «sensualista» de la vida mental para que se abra la vía que conduce a una especie de imperialismo de la cenestesia. Si la actividad sensorial determina la vida mental y si todas las actividades sensoriales se derivan de la cenestesia, se puede llegar a afirmar, como habría de hacer Ribot en 1884, en *Les maladies de la personnalité*, que nuestra personalidad descansa por completo en los mensajes, parcialmente inconscientes, procedentes de la vida corporal.

Las quince reediciones de *Les maladies de la personnalité* de Ribot, aparecidas entre 1883 y 1914, constituyen un testimonio de la enorme influencia ejercida por este libro y justifican un examen atento de las teorías expuestas en él.

Una primera afirmación procede de la fisiología: «Lo que produce la conciencia está vinculado siempre a la actividad del sistema nervioso»¹¹. Pero Ribot, coincidiendo una vez más con los fisiólogos, admite que una parte importante de la actividad nerviosa puede permanecer inconsciente: «La actividad nerviosa no implica siempre una actividad psíquica. La actividad nerviosa es mucho más amplia que la actividad psíquica. Así pues, la conciencia es algo añadido»¹². Es un perfeccionamiento. Pero está condenada a la *intermitencia*. (Ribot subraya este término, cuya importancia para Proust es bien conocida de todos). Por tanto, la personalidad es un fenómeno variable, caleidoscópico, debido precisamente a la incesante fluctuación de los estados corporales:

Así pues, si se admite que las sensaciones orgánicas procedentes de todos los tejidos, de todos los órganos, de todos los movimientos producidos, en una palabra, de todos los estados del cuerpo, se encuentran representadas en mayor o menor grado en el *sensorium*, y si la personalidad física no es más que el conjunto de ellas, se llega a la conclusión de que ésta debe variar con ellas y como ellas y que esas variaciones comportan todos los grados posibles, desde el simple malestar a la metamorfosis total del individuo. Los ejemplos de «doble personalidad» no son más que un caso extremo [...]. En la patología mental se encontrarán el suficiente número de observaciones para establecer una progresión o, mejor,

una regresión desde el cambio más pasajero a la alteración más completa del yo. El yo sólo existe a condición de variar continuamente¹³.

Después de Ribot, Sollier propondrá que se interprete la histeria como una consecuencia de ciertas alteraciones de la cenestesia; Seglas vinculará a este mismo mecanismo «periférico» los estados de despersonalización y los delirios de negación melancólicos...

No sería difícil demostrar que nos enfrentamos aquí a una construcción puramente teórica, basada en un razonamiento en gran parte *metafórico*. Su supuesto fundamental es el de una causalidad que actúa a partir de materiales elementales y en la que los fenómenos complejos se *construyen* a partir de unidades simples. Ribot se remite a Taine, quien, a su vez, se remite al Dr. Krishaber, para afirmar: «El yo, la persona moral, es un producto cuyos primeros factores son las sensaciones»¹⁴. A este neosensualismo vienen a añadirse curiosas metáforas políticas, cuya utilización sólo era posible en la pluma de un demócrata convencido: tras declarar que el «sentido orgánico» [...] constituye la base de la individualidad psíquica de cualquier animal, Ribot añade:

Pero en el hombre y en los animales superiores, el agitado mundo de los deseos, de las pasiones, de las percepciones, de las imágenes y de las ideas, oculta este fondo silencioso: salvo en ciertos intervalos, se le olvida porque se le desconoce. Ocurre en este caso lo que en el campo de los hechos sociales. Los millones de seres humanos que componen una gran nación se reducen, a los ojos de ella misma y de los demás pueblos, a algunos miles de hombres que constituyen su conciencia clara, que resumen su actividad social en todas sus formas: política, industria, comercio, alta cultura. Sin embargo, son esos millones de seres desconocidos, de existencia limitada y local, que viven y mueren sin meter ruido, los que hacen todo lo demás: sin ellos, no existiría nada¹⁵.

Y el libro, en sus líneas finales, introduce ciertos términos, como «consenso» y «solidaridad», cuya pertenencia al registro lingüístico social no es menos evidente:

Así pues, la unidad del yo, en un sentido psicológico, es la cohesión, durante un tiempo dado, de un cierto número de claros estados de conciencia, que van acompañados de otros menos claros y de una multitud de estados psicológicos que, sin ir acompañados de conciencia, actúan tanto y más que ellos. Unidad quiere decir coordinación. Lo único que queda por decir es que como el consenso de la conciencia está subordinado al consenso del organismo,

el problema de la unidad del yo es, en último término, un problema biológico. A la biología le toca explicar, si es capaz de ello, la génesis de los organismos y la solidaridad entre sus partes. Sólo después puede darse la interpretación psicológica¹⁶.

A este biologismo radical, que no contaba todavía con el concepto más reciente de «genoma», sólo le faltaba el aparato de las experiencias clínicas y de las pruebas. Así pues, no es de extrañar que tras un corto momento de triunfo, esta teoría «periférica» de la constitución del yo, y sobre todo la interpretación que proponía de los trastornos de la personalidad, fuese objeto de vivas críticas. Ribot será el primero que se retracte de ella¹⁷, y posteriormente reconocerá que al otorgar una importancia tan grande a las aferencias sensoriales somáticas había pasado por alto los componentes motores de la actividad psíquica. Pierre Janet¹⁸ observará que en todos los casos de despersonalización que ha examinado no ha podido detectar jamás el menor trastorno sensorial periférico. De forma similar, afirmará no haber encontrado trastornos psíquicos en los enfermos de tabes afectados de graves alteraciones de las percepciones corporales. Según él, alegar una alteración de la «sensibilidad corporal» equivale a quedar preso de una hipótesis «metafísica». Así pues, los fenómenos psicológicos como la despersonalización, la sensación de vacío, etc..., se deben considerar como una falta de capacidad para actuar y no como un trastorno de la receptividad sensorial. «Una psicología científica debe considerar los hechos psicológicos como acciones y expresarlos en términos de acción. La sensación de vacío es un trastorno de la acción y no de la sensibilidad o de una conciencia mal entendida»¹⁹. Esto lleva a Janet a introducir una distinción entre lo que él llama «acciones primarias» y «acciones secundarias». La acción primaria asimila los estímulos sensoriales, externos o internos, y reacciona inmediatamente ante ellos; la acción secundaria aporta a la acción primaria el refuerzo de una *creencia*, de un eficaz dispositivo de inserción en la circunstancia vivida. El trastorno patológico en los casos de despersonalización afecta a la acción secundaria, que puede estar ausente sin necesidad de que la acción primaria presente la menor anomalía. Es en la «función de lo real» donde radica el trastorno...

Afirmar el predominio de la respuesta *activa* sobre la aferencia somática será también una característica del pensamiento de Freud. Pero antes de examinar con mayor detenimiento algunas páginas significativas de Freud, conviene dedicar unos instantes de atención a la teoría expuesta por Charles Blondel, en 1914, en *La conscience morbide*. (Charles Blondel, médico y filósofo, se interesó en un princí-

pio por las enseñanzas de Durkheim y de Bergson; después de la guerra, escribió uno de los primeros estudios importantes sobre Proust y dedicó al psicoanálisis una obra apresurada y decepcionante). En *La conscience morbide*, Blondel opone a la «teoría periférica» un poder activo, y este poder activo es el *lenguaje*. No afirma que no exista el mensaje cenestésico, pero no es su presunta perturbación lo que explica los trastornos de la conciencia mórbida. Según Blondel, una teoría puramente fisiológica no es capaz de dar cuenta de los fenómenos observados por el médico clínico. Las «masas cenestésicas» (que Blondel denomina también lo «psicológico puro») no determinan por sí solas la enfermedad mental: el factor «mórbido» reside por entero en la insuficiencia de la respuesta verbal a las percepciones corporales, respuesta que el individuo elabora en el momento de pensar por medio de instrumentos lingüísticos que ha recibido de la sociedad. Al constatar, tal y como había hecho Dupré en sus estudios sobre las cenestopatías, que los enfermos recurren a una gran riqueza de fórmulas metafóricas para describir sus sintomas²⁰, Blondel localiza la anomalía no en el contenido (supuestamente neutro) de la información nerviosa corporal, sino en un defecto de la «acción eliminadora» que hubiese debido derivarse de una intervención lograda del lenguaje. La conciencia normal, según Blondel, elimina lo individual, lo «psicológico puro», recurriendo a los conceptos y a los instrumentos interpretativos proporcionados por el sistema de representaciones colectivas. Las leyes del lenguaje, que son el resultado de un aprendizaje social, tienen por función *impersonalizar* el modo como expresamos nuestros estados individuales. Blondel cita a este propósito un pasaje revelador de Durkheim:

De hecho, hay una parte de nosotros mismos que no depende directamente del factor orgánico: es todo aquello que, en nosotros, representa la sociedad. Las ideas generales que la religión o la ciencia imprimen en nuestros espíritus, las operaciones mentales que implican dichas ideas, las creencias y los sentimientos que se encuentran en la base de nuestra vida moral, todas esas formas superiores de la actividad psíquica que la sociedad despierta y desarrolla en nosotros no van a remolque del cuerpo, como sucede, por ejemplo, con nuestras sensaciones y nuestros estados cenestésicos. Lo que ocurre es que [...] el mundo de las representaciones en el que se desarrolla la vida social, lejos de derivarse de él, se superpone a su substrato material²¹.

Blondel saca la conclusión de que la conciencia normal es aquella en que el sistema impersonal del discurso socializado domina y rechaza los datos cenestésicos.

cos. Creyendo afirmar su yo, el individuo racional provoca, de hecho, el triunfo de las normas colectivas. La conciencia mórbida, incapaz de utilizar el lenguaje tal y como lo impone la colectividad, es una conciencia sumida en lo individual cenestésico, en esos dominios de lo no verbal y lo preverbal que ni el más audaz sistema de metáforas es capaz de expresar. Blondel no deja de observar el carácter *poético* de estos intentos: lo que equivale a sugerir que la poesía es refractaria a las normas sociales, que se encuentra próxima a lo «psicológico puro», que tiene algo en común con la «conciencia mórbida»...

No es el cuerpo, por tanto, el que impone su ley a la conciencia. Es la sociedad la que, por medio del lenguaje, rige la conciencia e imprime su ley al cuerpo. La teoría de Blondel tiende a despojar al cuerpo de su aspecto de fuente causal para reencontrárselo después como agente de las intenciones *expresivas* impuestas por el individuo bajo el dictado de la conciencia colectiva. De esta forma, vemos cómo el interés se desplaza del cuerpo entendido según la fisiología, esto es, como productor, fundamentalmente, de informaciones internas destinadas a ser filtradas por el lenguaje, al cuerpo entendido según la sociedad, es decir, como «ejecutor», básicamente, de mensajes portadores de *significado*, según el código y las reglas de la colectividad. Las prescripciones sociales no sólo imponen el lenguaje, sino también las manifestaciones corporales de carácter no verbal. En las líneas que siguen, no hay nada que no pudiesen retomar o subscribir los sociólogos o los «paralingüistas» que nos hablan hoy en día del «cuerpo como medio de expresión»²²:

En la expresión motora y vasomotora de nuestros estados anímicos, sentimos la sorda preocupación de encontrar la nota justa, de realizar el conjunto de gestos, regulado y definido por los usos y las formas sociales, correspondiente a la emoción-patrón a la que se refiere nuestra propia emoción. Desde este punto de vista, los distintos gestos parecen haber recibido de la colectividad, por así decirlo, su morfología y su sintaxis [...] Si se piensa bien en ello, se cae en la cuenta de que no hay ni una sola de nuestras manifestaciones motrices que no se encuentre más o menos estrechamente definida y respecto a la cual no exista un modelo colectivo. Es decir, un concepto motor sobre el que modelarse²³ [...].

Al escribir su *Traumdeutung*, Freud se topó en primer lugar con las teorías generalmente establecidas a finales del siglo XIX, teorías que hacían derivar la actividad onírica de la persistencia o liberación, durante el sueño, de la excitación sensorial de carácter periférico u orgánico. Ribot, en *Les maladies de la persona-*

lité, había formulado someramente una teoría de los sueños que estaba en total armonía con el resto de su concepción de la primacía de la cenestesia:

Actuando sin descanso, [las bases físicas de la personalidad], merced a su continuidad, compensan su debilidad como elementos psíquicos. Así, en cuanto desaparecen las formas superiores de la vida mental, dichas bases pasan a desempeñar un papel fundamental. Encontramos un ejemplo muy claro de esto en los sueños, agradables o penosos, suscitados por las sensaciones orgánicas (pesadillas, sueños eróticos, etc...). Se puede asignar incluso con bastante precisión la parte que le corresponde a cada órgano en estos sueños²⁴.

Freud, perfectamente consciente de la inmensa literatura que abundaba en este sentido ya mucho antes de Ribot, consagra varias páginas de su introducción histórica a la *Leibniztheorie* (utiliza menos el término *Gemeingefühl*), y llega a la conclusión de que la «teoría de la estimulación no puede [...] explicar la aparente libertad que conservan las imágenes evocadas en los sueños»²⁵. Freud vuelve a tratar el problema en la sección III («Las fuentes somáticas del sueño») del capítulo V («El material y las fuentes del sueño»).

Freud no niega que las «impresiones orgánicas» contribuyan a producir los sueños. Pero no admite que sean la condición suficiente y la causa única: no basta con invocarlas para quedar dispensado de cualquier otra explicación. Al igual que Janet, Freud se opone a una teoría puramente fisiológica y, por añadidura, monofactorial y monocausal, según la cual los sueños no serían más que la propagación cerebral, mediante asociaciones de carácter débil, de los estímulos sensoriales orgánicos. Consta que estos estímulos no siempre son eficaces: las sensaciones orgánicas, por definición, no se interrumpen nunca, mientras que los sueños tienen un carácter intermitente: «Un contenido concreto suministrado por estímulos orgánicos de una intensidad habitual no aparece todas las noches ni en todos los sueños»²⁶. En muchos casos, las fuentes de los sueños pueden ser de naturaleza exclusivamente psíquica. Y en aquellos casos en los que se puede admitir la presencia bastante probable de sensaciones somáticas, éstas no son más que el *material* al que se aplica un *trabajo* de origen totalmente distinto, y que es portador únicamente de sentido. Respecto a las fuentes somáticas, el sueño es una «reacción», una elaboración interpretativa, y nuestra atención científica debe dirigirse hacia esta reacción, nuestra interpretación debe centrarse en la interpretación llevada a cabo por la persona que ha soñado:

El estado general de nuestro cuerpo se encuentra seguramente entre los estímulos somáticos que rigen los sueños. No es capaz de determinar su contenido, pero proporciona a sus pensamientos el material que habrán de utilizar [...] Esta sensibilidad general está vinculada a los restos psíquicos de la vispera significativos para los sueños. En los sueños, por lo demás, dicha sensibilidad puede persistir o ser superada, hasta el punto de convertirse de desagradable en agradable.

Dado que las fuentes somáticas de los estímulos aparecidos durante el sueño son de carácter débil, ellas desempeñan, en mi opinión, en la formación de los sueños, un papel análogo al de las impresiones indiferentes de la jornada que persisten sólo porque son recientes. Quiero decir que los sueños sólo las usan cuando son fácilmente asimilables al contenido representativo de la fuente psíquica. Ocorre con ellas lo que con esos materiales de poco valor que tenemos siempre a mano: los utilizamos siempre que los necesitamos, mientras que un material precioso impone el mismo el uso que debemos hacer de él. Cuando un aficionado lleva a un artista una piedra rara, un ónice, por ejemplo, para que haga con ella una obra maestra, el tamaño de la piedra, su color, sus manchas, determinan la forma de la cabeza o de la escena que se vaya a tallar; si el artista tuviera entre sus manos mármol o gres, se entregaría exclusivamente a su inspiración²⁷.

Así pues, las fuentes somáticas sólo aportan una materia prima de lo más común, de la que el espíritu del soñador, al tiempo que recurre a otras fuentes, dispondrá libremente. Freud utiliza también un lenguaje metafórico: la imagen del orfebre nos remite a las figuras aristotélicas de la causalidad. Desde un punto de vista aristotélico, la fuente somática es, como mucho, la causa material de los sueños. Pero el elemento neurofisiológico no es más que un substrato neutro y anónimo. Los sueños cobran sentido por la *forma* impuesta a ese substrato. Esta conformación es el resultado de una intención, cuyo sujeto activo recibe el nombre de «espíritu», «deseo», «trabajo del sueño». Es sabido que Freud otorga a los sueños una doble finalidad: la preservación del sueño físico y la realización de los deseos. Tanto en un caso como en el otro, los sueños actúan, según una finalidad que les es propia, *contra* las sensaciones somáticas para neutralizarlas o transformarlas. De estos postulados se deriva una consecuencia importante para todo aquel que quiera acceder a un adecuado conocimiento de los sueños: es inútil remontarse a la fuente fisiológica, invocar tal o cual malestar orgánico, mensurable en términos de amplitud de los estímulos dolorosos o de variaciones en el caudal de sangre bombeado por el corazón. Lo que importa conocer es el nuevo lenguaje, la forma original en

la que este material—en sí mismo indiferente—ha sido interpretado y transformado por el sueño. El análisis constituye una exégesis de la causa última del sueño: dicho análisis aspira a saber hacia qué apunta el deseo y la razón de ello.

Dicho en otras palabras: el análisis del sueño será la interpretación «erudita» de una interpretación «ingenua» elaborada en el momento de narrarlo. Pero esta fórmula es todavía demasiado simple, ya que el estímulo somático es el punto de partida de una doble traducción. Dicho estímulo provoca en principio un despliegue de los *pensamientos latentes*, en que el deseo se expresa sin ninguna reserva; luego, el mencionado estímulo desemboca—tras sufrir las distorsiones y el cifrado cuya retórica Freud estableció tan minuciosamente—en el sueño *manifiesto*. Además, la «fuente somática», la causa material, no es más que una causa ocasional, un pretexto. Freud no la desconoce, pero considera inútil remontarse a ella. Esta decisión tiene por efecto una modificación de la definición del inconsciente. Contriariamente a una idea bastante difundida hoy en día, antes de Freud ya se hablaba corrientemente del inconsciente, pero se le asimilaba a un sordo rumor de las funciones orgánicas, de las que emergían, de forma intermitente, los actos de la conciencia. Para Freud, lo inconsciente es la primera interpretación de los estímulos orgánicos, los *pensamientos latentes del sueño*, los procesos que dan forma al sueño manifiesto. La aportación original de Freud no estriba en haber sido el primero que habló del inconsciente, sino en haber eliminado, por así decirlo, el monopolio de la vida orgánica y en haberlo situado en el propio aparato psíquico. Así pues, es a condición de abandonar el cuerpo (donde el inconsciente sólo es definible en términos de debilidad o fuerza, orgánica o «nerviosa») como éste se convierte en el poseedor de un lenguaje y en el generador de palimpsestos o jeroglíficos susceptibles de ser objeto posteriormente de una labor de descifrado. Una vez que ha dejado de tener como única fuente la vida del cuerpo, el inconsciente escapa a la competencia exclusiva de la medicina y pasa a depender de una hermenéutica.

Así pues, antes de que Durkheim y Blondel opusiesen a la cenesnesia los marcos conceptuales del lenguaje elaborado por la colectividad, Freud, en 1900, opuso también a la cenesnesia, a los «estímulos orgánicos», un lenguaje, pero un lenguaje en el que las normas sociales están sólo parcialmente representadas por la censura y las instancias de carácter prohibitorio. Otra semejanza—con independencia de cuál de las dos pueda ser más importante—merece retener nuestra atención:

aunque el cuerpo se ve despojado de todo significado como fuente causal de los trastornos psíquicos, recupera un papel capital como *lugar* o *escenario* de la manifestación de éstos. En una concepción que relega a un segundo plano la aferencia sensorial precedente del cuerpo y que hace hincapié en la reacción manifestada mediante la acción y el lenguaje, el cuerpo puede aparecer como el primer objeto de la acción, como el primer significante utilizado por el lenguaje. Y de la misma forma que Durkheim y Blondel, tras rechazar la hipótesis de una fuente cenesnésica de la psicosis, devuelven al cuerpo su importancia como portador o «ejecutor» de las manifestaciones de un código gestual de origen social, Freud vuelve al cuerpo considerado no ya como *fuerza* explicativa, sino como el lugar de las *finalidades* expresivas del deseo. En sus investigaciones sobre la histeria, Breuer y Freud ya habían seguido este camino. El caso de los sueños es también evidente; y entre las diferentes clases de sueños, la pesadilla constituye un ejemplo típico²⁸. La opinión médica recibida del pasado quería que las pesadillas fuesen la transposición figurada de una opresión puramente somática. Según Freud, esto ocurre sólo en casos excepcionales; la mayoría de las angustias somáticas experimentadas durante los sueños son, por el contrario, la representación de un deseo censurado y lleno de angustia: aunque es innegable que la angustia se expresa entonces mediante el lenguaje del cuerpo, su fuente se debe buscar en el terreno de la psique. Los trabajos de investigación deben remontarse de los trastornos del cuerpo a la emoción que se manifiesta y se disimula a la vez en el lenguaje corporal. El cuerpo es el punto de llegada erróneo, el callejón sin salida de una energía de origen psíquico, a la que conviene más darle el nombre de *intención* que de *excitación*.

En este punto, al señalar una diferencia radical entre explicación psicológica y explicación fisiológica, esto es, al «desfisiologizar» la psicología, Freud «desomatiza» el sistema causal admitido comúnmente por sus predecesores. En las hipótesis de Freud hay menos cuerpo y más lenguaje que en la mayoría de sus contemporáneos: esto arroja alguna luz sobre las disensiones que habrían de ir en aumento, al menos durante cierto tiempo, entre psicoanalistas y neurofisiólogos. Pero todo lo dicho anteriormente no es más que una constatación provisional. Freud puso gran cuidado en no romper jamás los vínculos de unión con la biología (lo que está lejos de ser el caso de algunos de los que se declararon posteriormente discípulos suyos). Desde luego, lo que Freud conservó de la biología no consistía en ciertos mecanismos mensurables experimentalmente, sino en esquemas generales y en leyes su-

puestas permanentes del sistema nervioso y de la materia viva. Si la psicología freudiana se había separado hasta cierto punto del cuerpo fisiológico, la *metapsicología*, por el contrario, se desplegará como un retorno intuitivo e imaginativo a la fisiología y al cuerpo, apelando a aquellos fenómenos que la fisiología experimental ha establecido lo suficientemente bien como para que puedan servir de *modelos*. A este respecto, uno de los textos más ilustrativos es el estudio de 1915 titulado *Los instintos y sus destinos*. El modelo fisiológico alrededor del que gira la reflexión de Freud es el del estímulo y la respuesta, o dicho en otras palabras: el del arco reflejo sensorial-motor. En dicho estudio se añade otro supuesto psicológico: «El sistema nervioso es un aparato que tiene la función de apartar las excitaciones cada vez que llegan a él, de llevarlas a un nivel lo más bajo posible. Dicho sistema desearía incluso, en caso de ser posible, mantenerse rigurosamente en un estado de no excitación».²⁹ Basándose en estos supuestos, Freud establece una distinción (ya prefigurada ampliamente en los escritos de los fisiólogos del siglo XIX sobre los instintos y las pasiones) entre excitaciones externas, por lo general únicas y momentáneas, y excitaciones internas, de origen somático, que actúan «como una fuerza constante», cuyo efecto se traduce en una «necesidad», y cuya satisfacción, su «dominio», no puede efectuarse mediante una respuesta muscular única, como es el caso, por ejemplo, de la huida, que constituye la réplica adecuada a la excitación externa. La pulsión no sólo emana de una fuente somática, sino que su satisfacción no puede obtenerse mediante una acción dirigida *hacia* el exterior. El individuo debe recurrir a ciertos comportamientos complejos, cuyo fin será modificar (reducir) «la fuente interna de excitación».

La «fuente somática» era facultativa en el caso de los sueños. En lo que se refiere a las pulsiones, por el contrario, no cabe albergar la menor duda sobre su presencia: pero Freud, al tiempo que le concede una precedencia de *derecho*, la declara *hecho* fuera del alcance de la investigación psicológica. A este nivel, la fisiología llevaría la voz cantante si no se encontrase (¿provisionalmente?, ¿definitivamente?) inerte; la psicología, por su parte, permanece muda:

Entendemos por fuente de la pulsión el proceso somático localizado en un órgano o en una parte del cuerpo, y cuya excitación está representada en la vida psíquica por la pulsión. No sabemos si dicho proceso es de naturaleza estrictamente química o si puede corresponder a una liberación de otras fuerzas, por ejemplo, de carácter mecánico. El estudio de las fuentes de las pulsiones desborda el campo de la psicología; aunque el hecho de proceder de la fuente

somática sea el elemento absolutamente determinante de la pulsión, ésta no nos es conocida, en la vida psíquica, más que por sus fines. Teniendo en cuenta lo que se propone la investigación psicológica, no es rigurosamente indispensable un conocimiento más exacto de las fuentes de las pulsiones. En ocasiones, podemos remontarnos con total certeza de los fines de la pulsión a sus fuentes³⁰.

Primera observación: en las pulsiones, el paso de lo somático a lo psíquico no es de orden perceptivo, la pulsión no es el eco o registro del grito del órgano; Freud, al menos, no insiste en este elemento, a propósito del cual se plantearía de inmediato la cuestión de su carácter más o menos inconsciente. El concepto que utiliza es el de *representación* (el verbo *repräsentieren*), que implica una operación de carácter «semiótico». Se anuncia ya el «segundo tema», aquél en que se confiará al *eso* una buena parte de esta función representativa.

Segunda observación: al contrario de lo que ocurre con los sueños, la fuente somática se encuentra de nuevo al final de la actividad pulsional, dado que el *fin* de la pulsión es una modificación de la excitación-fuente, pero este fin considerado en principio invariable puede ser sustituido por otros. Es entonces cuando el retorno «fisiológico» a la fuente somática no tiene lugar y crea de alguna manera, desplazando el *lugar* de la satisfacción, un cuerpo ilusorio allí donde no existe ya el cuerpo verdadero (orgánico):

El fin de una pulsión es siempre una satisfacción que sólo se puede obtener suprimiendo el estado de excitación en la fuente de la pulsión. Pero, aunque este fin último permanezca invariable para cada pulsión, existen diferentes vías que pueden conducir al mismo fin último, de suerte que distintos fines, más próximos o de carácter intermedio, se le pueden ofrecer a una pulsión: estos fines se combinan o se intercambian entre sí. La experiencia nos autoriza también a hablar de pulsiones *inhibidas en cuanto al fin* en el caso de procesos que toleran una cierta progresión en la vía de la satisfacción pulsional, pero que sufren después una inhibición o derivación. Se puede suponer incluso que no se dan semejantes procesos sin una satisfacción parcial³¹.

Si la *inhibición en cuanto al fin* evoca un relativo abandono del cuerpo, un atajo o un extravío respecto de la necesaria «modificación de la fuente», la consideración del *objeto* de la pulsión hace intervenir un cierto número de posibilidades, entre las que el «propio cuerpo» está llamado a desempeñar un papel considerable:

El objeto de la pulsión es aquello en lo cual o mediante lo cual la pulsión puede alcanzar su fin. Es lo más variable que hay en la pulsión y no está vinculado originariamente a ella. Su relación con la pulsión estriba exclusivamente en su aptitud particular para posibilitar su satisfacción. No es necesariamente un objeto extraño, sino que puede ser también una parte del propio cuerpo. Se puede reemplazar a voluntad a lo largo de los diferentes destinos que conoce la pulsión; este desplazamiento de la pulsión desempeña el papel más importante³².

El «propio cuerpo» reaparece, pues, en el flexible repertorio de los lugares (*en lo cual*) o de los medios (*mediante lo cual*) que la pulsión puede elegir para alcanzar su fin y sobre los que puede eventualmente fijarse. Esto es lo que ocurre cuando, como en el caso del narcisismo o del masoquismo, tiene lugar el «retorno de la pulsión sobre la propia persona». Aparece entonces un nuevo papel del cuerpo, casi, he estado a punto de decir que un nuevo cuerpo: el cuerpo en tanto que objeto de la pulsión, el cuerpo soporte de su fijación o descarga. Y nada hay que impida la aparición de una nueva representación que prolongue o transforme aquélla en que la excitación somática ya se había prolongado o transformado. No hemos abandonado el cuerpo. Pero, aunque es cierto que persiste, para Freud, una lejana semejanza entre el arco reflejo simple y el destino de las pulsiones, hemos de decir que el cuerpo-objeto, el cuerpo donde se produce la descarga, se corresponde con una acción *motora*, que buscaría de inmediato su confirmación en el campo perceptivo, sin poder evitar mezclar en todo ello una proyección imaginaria o simbólica. Cuando Schilder³³ estudie la imagen del cuerpo, su atención se fijará mucho menos en el esquema corporal primario, tal y como se deriva del funcionamiento de los diferentes aparatos cinestésicos o somestésicos, que en la imagen, parcialmente fantasmal, que acompaña a los diferentes tipos de fijaciones libidinosas. Lo que establece Freud, a través de un sistema de representaciones que se substituyen entre sí de forma sucesiva, es un circuito que puede renovarse circularmente hasta el infinito: un circuito que parte del cuerpo como fuente de la pulsión y desemboca en el cuerpo como fin, lugar o medio de la «satisfacción».

No hago aquí más que recordar, de forma muy simplificada, los rasgos esenciales que permiten situar el pensamiento de Freud en la historia de las nociones relativas a la cenestesia y a la conciencia del cuerpo. Su aportación fue considerable: antes de él, la cenestesia era la primera actuación del sistema de aferencias sensoriales de donde la personalidad salía totalmente constituida; conscientes o inconscientes,

esas aferencias psicológicas ejercían de golpe todo su poder: a los centros superiores no les quedaba más remedio que sufrir su ley o reaccionar de la mejor forma posible; el modelo tradicional comportaba dos términos vinculados entre sí por una relación de reciprocidad. La única historia que la antigua medicina podía contar era esa sencilla historia, repetida en innumerables obras del siglo XIX, que hablaba de la irritación visceral y culminaba en la manía (o viceversa), o que hablaba de la lesión del aparato de las sensibilidades somáticas y culminaba en la despersonalización. En Freud, las pulsiones tienen un destino y dan lugar a relatos más largos y detallados, a través de las migraciones, de las substituciones, de los entrecruzamientos de los diferentes fines u objetos. Es un recorrido complejo el que hay que considerar, y no el breve vaivén de la «acción» y la «reacción». La sensación de despersonalización, por ejemplo, es una «desfijación» que acontece al final de una larga historia, cuyas diferentes etapas se relatan en *Duelo y Melancolía*, y cuyo primer paso en falso es la elección de un objeto narcisista. Nada que ver con la disfunción orgánica y sensorial primaria que Ribot creía poder alegar.

Al principio del presente ensayo, consideré la *cenestesia* y la *escucha del cuerpo* casi como términos sinónimos. Pero después de nuestra rápida relectura de Freud y de recordar lo que dice del «retorno de la pulsión sobre la propia persona» en el narcisismo y el masoquismo, resulta imposible evitar una pregunta: ¿dónde trazar la línea de separación entre la cenestesia, que sería uno de los datos primarios de toda existencia humana, y la *escucha del cuerpo*, que sería la consecuencia, hipochondriaca o morbosa, de una fijación narcisista o autoerótica?

Sartre (tan próximo, a través de Dumas, a las ideas de Ribot) responde sin dudar: la manera mediante la que «experimentamos nuestra contingencia» se nos revela a través de la cenestesia:

... Cuando la conciencia no confiere rango de existencia a ningún dolor, a ningún placer, a ninguna contrariedad de carácter concreto, el para-sí no cesa de proyectarse más allá de una contingencia pura y, por decirlo así, no cualificada. La conciencia no cesa «de tener» un cuerpo. La afectividad coenestésica es entonces pura apropiación no posicional de una contingencia incolora, pura aprehensión de sí como existencia efectiva. Esta apropiación constante por mí para-sí de un gusto insípido y vago que me acompaña hasta en mis

esfuerzos por liberarme de él y que es *mi* gusto, es lo que hemos descrito en otro lugar con el nombre de *Náusea*. Una náusea discreta e insuperable revela constantemente mi cuerpo a mi conciencia.³⁴

En cuanto a Merleau-Ponty, el análisis del concepto de esquema corporal le lleva a afirmar: «el cuerpo propio es el tercer término, siempre sobreentendido, de la estructura "figura-fondo", y toda figura se destaca sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corporal»³⁵. Pero si a esta inevitable e ingenua presencia del cuerpo —presencia «no posicional», según Sartre; «sobreentendida», según Merleau-Ponty— viene a añadirse una *estracha* intencionada, conviene que nos preguntemos, con Freud, hasta qué punto dicha escucha presupone una fijación libidinosa de carácter regresivo o narcisista. Lo que doy a la escucha del cuerpo, lo substraigo de mi presencia en el mundo, de mis fijaciones en el objeto *otro*. En la escucha consciente del cuerpo, el elemento *estético* de la cenestesia pertenece al dominio de las satisfacciones pulsionales y se confunde con la aferencia psicológica primaria: es una variante del «retorno sobre la propia persona». Se puede sacar, sin correr grandes riesgos, la siguiente conclusión que sólo es banal en apariencia: la actual pasión por las diversas modalidades de la conciencia del cuerpo es un sintoma del considerable componente narcisista que caracteriza a la cultura occidental contemporánea. Estoy lejos, ya lo sé, de ser el primero que hace semejante observación. La escuela llamada de «Chicago», Sennett³⁶ y muchos otros psicólogos han hecho de esta cuestión, a partir de otros datos, insistente motivo de reflexión. También se puede defender la causa de Narciso (o, al menos, invocar en su favor ciertas circunstancias atenuantes). En un mundo en que el dominio técnico de los objetos naturales ha progresado tan rápidamente, ¿no es comprensible que la voluntad de sentir —y de sentirse— haga acto de presencia como una compensación que, al restablecer un equilibrio necesario, contribuye a nuestra supervivencia psíquica?

Humanities in Review, vol. 1, New York, The New York Institute for The Humanities, 1982.

Traducción de José Casas.

Monsieur Teste frente al dolor

Cuerpo adverso y cuerpo cómplice

Casi al principio de su primer *Cabier*, titulado por el autor *Journal de bord*, Valéry escribe las siguientes líneas, con un estilo rápido y por momentos difícilmente legible:

Todo ser no dejará tras de sí más que un amasijo informe de fragmentos apenas entrevistos, de dolores rotos contra el mundo, de años vividos en un minuto, de construcciones inacabadas y definitivas, de inmensos trabajos percibidos en una ojeada y muertos.
Pero todas estas ruinas tienen una cierta rosa¹.

En esta «ojeada» reconocemos el fenómeno que la época llamaba la «visión panorámica de los moribundos»². Volvemos a encontrar el momento de la muerte, algunas páginas después, en el primer *Cabier*:

Muere, vaciándosele la boca de un sabor que se va y se une a las otras cosas de pie.³

Mientras que el resto del mundo permanece en posición vertical, el moribundo, tumbado, pierde su última sensación corporal, que se incorpora al postrer espectáculo exterior.

Todo lleva a pensar que el joven Valéry quiso plasmar en el papel, mientras estaba a la espera de un «empleo», los materiales de una escena de agonía. ¿Acaso pensaba ya en su héroe, descendiente espiritual del caballero Dupin de Edgar Allan Poe, y que acabará llamándose Edmond Teste? Sabido es que numerosas notas de los primeros *Cabiers* entrarán a formar parte de la composición de *La Soirée* en forma de «retazos»⁴. La nebulosa primitiva de estos retazos podía comportar la idea de un héroe intelectual puesto a prueba por el sueño y la muerte. En una carta de 1927, Valéry asegura que la muerte de Teste «fue la primera idea que se le ocurrió»⁵. En el «Fin de Monsieur Teste» (publicado en 1946, tras la muerte de Valéry), encontramos esta admirable síntesis de la «visión panorámica», donde reaparece la «ojeada» de la nota situada casi al principio de los *Cabiers*: «Peut-être me tendrai-je tout entier dans un coup d'oeil terrible» («Puede que me aparezca todo entero en una ojeada terrible»). En este caso, el verbo pronominal *se tenir* es totalmente ambivalente. Podemos interpretarlo como *aparecer*, y también

mismos más que los nervios. Nuestro cerebro sólo lo conocemos de oídas¹⁰. La atención prestada al dolor pudo provenir también de las «palabras», de los libros. Es posible que la lectura y relectura apasionada de *A Rebours* tuviesen una gran importancia a este respecto. Des Esseintes, el dandy que Huysmans pinta como un héroe admirable y digno de lástima, se refugia, agotado, en la soledad; alejado de los hombres, lleva en ella una existencia dedicada al cultivo de las sensaciones raras, del lujo de lo artificial. De ahí, el proyecto de escenificar su propia existencia en un decorado cuyos detalles escogerá con la más inquieta exigencia. Pero del mismo modo que no ha sabido dominar los placeres de su vida, De Esseintes tampoco sabrá ejercer un pleno dominio sobre la «rebataída refinada» que ha puesto en pie. Sin embargo, no le ha faltado el deseo de ser a la vez el proveedor y receptor de los placeres sensibles. De Esseintes ha substituido cada objeto natural por un segundo objeto, que depende sólo de él, y que no implica en principio la hostilidad potencial que puede estar contenida en todo objeto exterior, en toda persona extraña. No parece que se deba temer ningún tipo de adversidad cuando, en ausencia de toda inquietud material, uno se rodea de objetos que substituyen al mundo. Da igual que el elemento substitutivo posea un carácter mimético, metafórico o imaginario; que se trate de poemas, pinturas, locomotoras o bombones de un sabor especial (que pueden reemplazar a las mujeres en virtud de su «esencia olorosa»); o que se trate, en el colmo de lo artificial, de «flores naturales que imitan flores falsas»: todo es de raigambre artística, todo ha tenido que pasar por el tamiz del «gusto» más exigente. Esta crítica perversa, esta imperiosa selección, forjan un mundo extraño, que es, no obstante, un mundo especular, donde cada deseo del individuo debería encontrar el objeto que lo sacie o lo excite. En este relato sin acontecimientos, donde el héroe no encuentra adversarios si no es en sueños, vemos surgir, sin embargo, un «oponente» importante: el dolor, el asco, infligidos por la «neurosis gástrica». Empezamos a creer que la existencia estética, dominada por un querer sentir, un querer gozar, acaba por entregar el aparato sensitivo, demasiado tiempo desplegado, en manos de esa posibilidad límite que esconde en sí mismo, y que es el sufrimiento. La hipersensibilidad incapaz de guardar una distancia suficiente respecto al objeto del goce, se torna ciega en el exceso doloroso donde sólo se conoce a sí misma, en la prisión que es para sí misma. El dolor señala el triunfal retorno de la naturaleza, en su forma elemental, después de todos los esfuerzos realizados para no tener nada que ver con ella. El dandy se ve atacado por la espalda, en su propio cuerpo, por el adversario al que creía haberse impuesto.

como *apoderarse de sí*. Es la última imagen del yo que se ofrece a la mirada moribunda; el moribundo se apodera de su vida entera en una mirada mortífera.

Las antiguas notas que acabamos de leer resultan asombrosas, sobre todo la primera: en ella vemos planteado ya el problema de lo fragmentario, de lo inacabado, tal y como reaparecerá a lo largo de todos los *Cahiers* y hasta su final. Vemos también una primera versión, aún enteramente espontánea, de la relación tripartita que Valéry plasmará conceptualmente en el trío «Cuerpo-Espíritu-Mundo» (CEM), al que dedicará una atención siempre renovada en su *Cahiers*⁶. Los «dolores rotos contra el mundo» expresan de manera conflictiva la relación entre el cuerpo y el mundo. Las «construcciones inacabadas», la «ojeada», son actos del espíritu, destinados a la excelencia, pero también a la imperfección. En resumidas cuentas, la cuestión planteada es la del «residuo» (lo que «deja» un hombre) y la de la suma (la «rosa» formada con todos esos restos).

En este rápido esbozo de un teatro mental, los objetos y los actores no se distinguen a primera vista. Pues los objetos llevan aún la marca de los agentes que los han constituido. Los agentes, no obstante, se pueden definir: el ser que percibe (o la «ojeada»), el ser laborioso que obra y construye, el ser que sufre. A la mirada, a los actos del pensamiento y al dolor se les sitúa en un mismo plano, hecho que supone conceder una importancia bastante sorprendente, al mismo nivel de las facultades activas, a lo que, según la tradición intelectual, nace de la pasividad, aun cuando, en el presente caso, los dolores «rotos contra el mundo» hagan pensar en un ataque llevado a cabo por el individuo, y no en una agresión procedente del exterior.

Entre tantos textos, retengamos este elogio del cuerpo contenido en los *Cahiers*:
Objeto límite, siervo y dueño del conocimiento. Lugar de dicha y desgracia, del presente, del pasado y del porvenir, lugar del espacio.
Todo esto sólo tiene sentido en virtud suya⁷.

O esta afirmación, que encontrará su ilustración en *Alphabet*:

El Día y el Cuerpo, dos grandes poderes⁸.

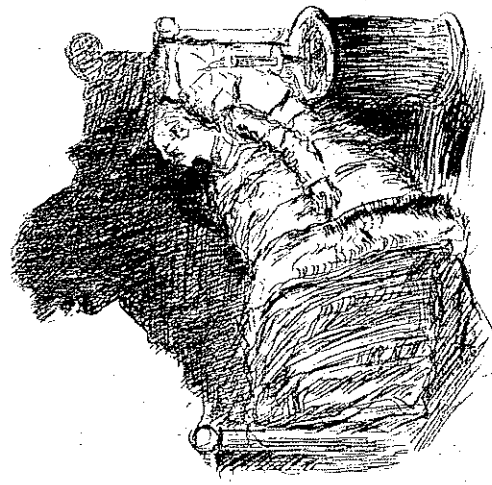
No es ocioso del todo saber que en el momento de escribir *Journal de bord* y *Monsieur Teste*, Valéry sufría persistentes neuralgias, de las que se quejaba a veces en las cartas que dirigía a su amigo André Gide⁹. Se encontraba preparado para temerlas, para acogerlas y para medir las. El material-dolor ya estaba dado.

Pero por esa época, Valéry escribiría también: «Las palabras forman parte de nosotros

«A la literatura le falta una escena de cama»

El «minúsculo apartamento amueblado» de Teste, con su «triste mobiliario abstracto», es justo lo contrario de la mansión que Des Esseintes ha decorado con tanta delicadeza. Esta diferencia simboliza toda la distancia que separa a ambos personajes. Queda, como denominador común, un dato esquemático: un héroe cuya única historia consiste en haber ambicionado una forma de dominio total y que sufre, merced a una adversidad procedente de su propio cuerpo, una completa inversión de la relación de superioridad que creía haber establecido a su favor. Teste, si hemos de establecer una comparación a toda costa con el personaje de Huysmans, sería un Des Esseintes desecado, «intelectualizado», «masculinizado».

Casi todo lo que se ha escrito sobre *Monsieur Teste* concierne a las dos primeras partes de la obra, donde, bajo la mirada del «recitador», Teste aparece como el héroe intelectual absoluto. Del programa de dos puntos formulado por el Louis Lambert de Balzac: hacerse famoso, convertirse en un «químico de la voluntad»¹¹, Teste (y su testigo) han sacrificado con decisión el primero de ellos, porque la fama es una sumisión donde el individuo se entrega a la discreción de los demás. Mediante un adiestramiento implacable, Teste ha emprendido la tarea de imponerse al azar interior, de abolir los primeros automatismos de origen social («matar la marioneta»¹²) y crear otros a fuerza de ejercicios voluntarios («he buscado una criba mecánica»¹³). Lo que ha fascinado a los lectores es el radicalismo del proyecto de dominio, que culmina en la escena del teatro, en la que Teste, en el colmo de su capacidad de espectador, domina la suma de los conjuntos que forman el lugar, la representación y el subyugado auditorio: por lo demás, ¿cómo no sentirnos impresionados, en nuestra calidad de lectores y de críticos, por esa escena en que Teste adopta la actitud de un lector y de un crítico hiperbólico frente al texto que le brinda el rito teatral? Asimismo en ella el juego de todos los intercambios sensibles, de todas las debilidades vulgares, de todos los prestigios fáciles, quedando al margen de todo ello. Se revela como un virtuoso de la ironía refinada, llevando a un límite la reflexión y el sentido de lo negativo. ¿Son las luces y la animación del espectáculo lo que «inflama» su rostro o el éxtasis de comprenderlo todo sin verse cogido en la trampa de la participación? Se atrincheró en la mirada singular, en la *ojeada* que lo abarca todo por encima de las otras miradas, que se encuentran cautivas de una magia parcial. Su arte mental reduce la obra de arte total —la ópera— a no ser más que un sistema de excitantes dotados de una eficacia fácil. (Sin embargo, el recitador-harra-



Aa betise n'est pas mon fort. J'ai vu beaucoup d'individus ; j'ai visité quelques nations ; j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer ; j'ai mangé presque tous les jours ; j'ai touché à des femmes. Je revois maintenant quelques centaines de visages, deux ou trois grands spectacles, et peut-être la substance de vingt livres. Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses : est resté ce qui l'a pu.

dor, el testigo de Teste, se complace en pintar, a la manera de Degas, las luces brillantes o veladas, las penumbras, las carnaciones y aderezos de un interior teatral).

La tercera parte de *La Soirée* —la que describe el momento en que Monsieur Teste se va a la cama— representará el exacto reverso de este estado glorioso. Es el instante en el que le asalta la fatiga, luego el dolor y, por último, el sopor bajo los efectos del contenido de un «frasco farmacológico»¹⁴. Este cambio constituye la verdadera, la única *peripécia* del relato. Las capacidades intelectuales que caracterizan a Teste son puestas a prueba por un oponente hecho a su medida: él mismo, su propio cuerpo. De igual modo que su hazaña había consistido en un adiestramiento de sí mismo, desprovisto de efectos y consecuencias exteriores, el peligro procede de él y la respuesta al desafío es la percepción, la espera, la «escucha» interior, el monólogo, hasta el momento en que la respuesta se agota. Antes de escribir *Monsieur Teste*, Valéry había anotado: «A la literatura le falta una escena de cama. No se ha dado nunca una cosa semejante»¹⁵. En cuanto al tema del dolor, el escritor volverá a él en más de una ocasión en sus *Cahiers*:

Lo más fuerte en el mundo

—el dolor¹⁶.

El hombre sólo tiene que temerse a sí mismo

—su capacidad para sentir dolor¹⁷.

Y, en 1923, a Valéry el tema le parece todavía merecedor de ser anotado entre los proyectos que habrá de considerar en el futuro:

Combate del intelecto y del mal agudo.

El más asombroso tema¹⁸.

Así pues, en esta última página de *La Soirée*, nos vemos abocados a una cuestión que no dejará de estar presente en el pensamiento de Valéry. En lugar de remitirnos al denso conjunto representado por los *Cahiers*, nos bastará con recurrir a los textos pertenecientes al «ciclo» de Teste para iluminar indirectamente el desgranar de las palabras del héroe que se duerme.

Tal es el sentido que el propio Valéry parece haber dado a su relato (habida cuenta de la desventura con la que el escritor, para zanjar la cuestión lo más rápidamente posible, respondía a las preguntas de sus interlocutores). A Frédéric Lefève le dice lo siguiente:

Teste es un personaje obtenido a partir del fraccionamiento de un ser real, del que se hubieran extraído sus momentos más intelectuales para componer con ellos toda la vida de un personaje imaginario, pero al que, por especial que pueda ser, por alejado que pueda encontrarse de los modos de existir comunes, le llega un momento en que el dolor físico lo domina; y lo que yo he querido indicar en M. Teste es el aspecto que adopta la sensación dolorosa aguda cuando invade y cruza el campo de una inteligencia de por sí siempre excitada¹⁹.

En el teatro, Teste y el recitador habían comprobado el poder del rito musical, que provoca la extinción de las demás conciencias, su fusión en la pasividad. En el colmo de su capacidad de vigilancia, esos espíritus «superiores» habían espiado en los demás un ocaso del pensamiento. Pero Teste no ha hecho más que demorar su propio ocaso. Su testigo, en la primera parte del relato, ya había planteado la cuestión —la que constituye la condición del experimento: «¿En qué se convierte M. Teste cuando sufre?». Pregunta que el recitador se responde a sí mismo a modo de anticipación de la escena en que Teste se acuesta: «Ama. Sufre. Se aburre. Todo el mundo es igual. Pero yo quiero que al suspiro, al gemido elemental, añada las normas y las formas de todo su espíritu»²⁰. Eso es lo que ocurrirá.

A la salida del teatro, ese ser de «anchos hombros», cuyo aspecto exterior había denotado hasta ese momento fortaleza, muestra de repente una fragilidad desconocida. Se trata de un brusco cambio de «nivel», imprevisto, irrevocable:

M. Teste se quejó ligeramente del frescor de la medianoche. Aludió a antiguos dolores²¹.

Aunque sus «andares» siguen teniendo un porte militar, la claridad habitual de sus razonamientos se difumina momentáneamente: a su oyente le parecen «incoherentes». Pero la ley de la parataxis, la discontinuidad que confiere a cada instante un aspecto primigenio, favorecen tanto el retorno de la plena lucidez como la intrusión inopinada del mal o el trastorno. (Valéry, en una carta a Gide fechada el 5 de octubre de 1896, habla de un libro hecho «de elementos [...] bastante decantados» y de «notas enlazadas entre sí»²²). Hay que leer el texto siendo plenamente conscientes del valor de su *staccato*. No obstante, este tipo de escritura, aunque amenazada por la indiferencia en la medida que toda idea concreta vale lo que cualquier otra, escapa a ella felizmente: cada comienzo de enunciado hace intervenir un gradiente de negación o de «superación» respecto al elemento inmediatamente precedente. Veremos cómo el espaciamento y la contradicción prevalecerán en el monólogo que sostiene Teste mientras se duerme. Pero ya en el relato precedente es notable el carácter abrupto del intervalo existente entre las frases.

Desde el principio de su carrera, Valéry recurre a la interrupción más que cualquier otro escritor para hacer de ella el motivo de una reflexión de por sí entrecortada. Es mejor que escuchemos su propia voz:

Tosió. Se dijo: «¿De qué es capaz un hombre?... ¿De qué es capaz un hombre?...» Me dijo: «¡Conoce usted a un hombre que sabe que no sabe lo que dice!».

La tos, síntoma de un mal, de un «ataque» morboso indeterminado, aparece puntualmente para ceder de inmediato su lugar, sin solución de continuidad, a la pregunta clave dos veces enunciada: «¿De qué es capaz un hombre?»

Pregunta que da pie a Valéry para comunicar al lector la divisa de Teste: «El hombre no es más que el demonio mismo de la posibilidad. Lo domina la inquietud por todo aquello de lo que es capaz»²³. Así, después de la intrusión de la tos, la manifestación de la inquietud intelectual dominante se yuxtapone literalmente al síntoma del sufrimiento corporal.

Este tipo de yuxtaposición se vuelve a encontrar al final del monólogo que precede al momento en que Teste se acuesta. Éste, afectado por la fatiga, ha divagado largamente sobre el dinero, ha mencionado «cifras muy altas»:

Me comunicaba el temblor de la Bolsa, y la larga retahíla de los nombres de los números se apoderaban de mí como una poesía. Relacionaba entre sí los acontecimientos, los fenómenos de la industria, el gusto del público y las pasiones. Decía: «El oro es como el espíritu de la sociedad».

Esta frase es la fórmula final de un punto de vista global de carácter socio-económico. Hay un punto y aparte, y leemos, en tres bloques trisilábicos semejantes a anapestos, la fórmula misma de la interrupción y el hecho aislado, intransitivo, irrecusable, del sufrimiento: «Tout à coup, il se tut. Il souffrit (Se cayó de golpe. Sufrió)». La distribución del texto, con su parsimonia elíptica, refleja el *non sequitur* que reemplaza una «fase» activa por una pasiva. La actividad de Teste había consistido en relacionar entre sí «los acontecimientos, los fenómenos de la industria, el gusto del público», etc... Pero surge el silencio, que separa, y el sufrimiento, que incita al testigo a desviar su mirada: «Examiné de nuevo la fría habitación, la nulidad del mobiliario, para no mirarlo».

La yuxtaposición de los elementos opuestos que acabamos de subrayar se volverá a encontrar en el monólogo recitado por Teste una vez acostado, en el momento en que vuelve a sus labios la fórmula emblemática: «¿De qué es capaz un hombre? Yo combato todo, salvo el sufrimiento de mi cuerpo cuando supera una cierta intensidad». Teste

traduce *poder por combatir*, y percibe el momento en que un cierto adversario, al que denomina «sufrimiento de mi cuerpo», se niega a dejarse dominar. Lo que el testigo había relatado objetivamente en dos frases breves reaparece en las palabras del héroe; la yuxtaposición del poder interior y del dolor son objeto ahora de una constatación reflexiva, en un «discurso sobre sí mismo» que reconoce un límite que se puede evaluar cuantitativamente. El sufrimiento constituye la excepción a la omnipotencia del Teste *gladiator* y *agonistes*. Excepción que socava la afirmación de omnipotencia: en cuanto la conciencia se lo plantea, el *todo* orgullosamente proclamado en la frase «Yo combato todo» no es ya verdaderamente un todo. El ser no puede equiparar sus fuerzas a las que le opone el mundo en el interior de su propio cuerpo. El yo y el sufrimiento son dos cosas distintas, que se *excluyen* mutuamente, y el reino del *individuo* acaba allí donde comienzan las empresas del adversario sin rostro, que le impone la *división* en su fuero interno. Valéry no dejara de volver sobre esta experiencia del límite: así, por ejemplo, en *Note et digression*: «Nuestro conocimiento, en mi opinión, tiene por límite la conciencia que podemos tener de nuestro ser y, quizá, de nuestro cuerpo»²⁴. Y Valéry sabe muy bien que este límite impuesto al conocimiento se constituye en el lugar de origen de la conciencia: el punto último más allá del cual el conocimiento no progresará ya, coincide extrañamente con la fuente de donde procede la propia conciencia:

[La conciencia] hace pensar ingenuamente en un auditorio invisible sumido en la oscuridad de un teatro. Presencia que no puede contemplarse, condenada al espectáculo adverso, y que siente en ocasiones que compone toda esa noche jadeante, invenciblemente orientada. Noche completa, noche muy ávida, noche organizada, toda ella construida de organismos que se limitan y se comprimen; noche compacta de tinieblas llenas de órganos que laten, que alientan, que se calientan y que defienden, cada uno de ellos según su naturaleza, su emplazamiento y su función»²⁵. [...]

De forma más lapidaria, Valéry, en «Para un retrato de Monsieur Teste», establece la siguiente fórmula: «Al final del espíritu, el cuerpo. Pero al final del cuerpo, el espíritu»²⁶. Esta doble trayectoria supone un recorrido circular. Pues el cuerpo no es sólo aquello de donde procede el pensamiento, sino que, además, acompaña a éste y se propone a él en cuanto objeto.

Ahora se comprende mejor por qué *La Soirée avec Monsieur Teste*, esa «historia de un hombrecillo que piensa», esa «vivisección», concluye con la epifanía de un cuerpo y con la irrupción del sufrimiento: de esa manera se habrá recorrido, hasta sus límites, toda la extensión de las actividades del pensamiento:

Se desvistió tranquilamente. Su cuerpo enjuto se sumergió en las sábanas, e hizo el muerto. Después, se dio la vuelta y se hundió más en la cama demasiado corta.

La «cama demasiado corta» guarda aquí relación directa con todas las estructuras materiales de la habitación, ascéticamente estilizadas merced a la elipsis. La cama, la habitación «impersonal», en virtud de su misma pobreza, dejan el campo libre al espíritu. Y, en este escenario desierto, Teste conserva el perfecto dominio de su drama compuesto a base de un solo personaje. Las expresiones darse la vuelta, hundirse, subrayan el papel siempre preponderante de la reflexión, de la acción del yo sobre el propio yo. Teste asigna al espectador el lugar que debe ocupar, predice los acontecimientos, da órdenes:

«Quédese —me dijo— no se está aburriendo. Yo voy a acostarme. Dentro de poco me dormiré. Usted cogerá la vela para bajar».

El sueño y el *pasaje del testigo* luminoso, la vela, constituirán, de hecho, la conclusión del relato: [...] «Cogí la vela y salí quedamente». En pocas frases, Teste impone a su compañero todo lo que espera de él: que se quede, que escuche y que desaparezca. Le interpelará, desde luego, de vez en cuando, pero sin esperar respuesta. Se pasa insensiblemente de la conversación al monólogo «interior».

«Me dijo sonriendo: "Hago el muerto. ¡Floto!"». Teste sonríe, adopta la mímica opuesta a la que correspondería al sufrimiento, que empieza a manifestarse, aunque de forma intermitente. De hecho, a lo largo del monólogo, el registro del dolor coexiste con el de la euforia. En el texto se pueden seguir substituciones rápidas, variaciones incasantes, que expresan ya de manera perfectamente perceptible lo que Valéry dirá de la «inestabilidad» y del «cambio» exigidos por la «vida del espíritu». En el monólogo de Teste se entretienen motivos cenestésicos de carácter hedonista y reacciones ante el dolor. El placer preside toda la serie de metáforas relativas a la natación, a la navegación, a la «corriente de sueño y ropa blanca» con el fin de servir de fondo y contraste a las embestidas del sufrimiento. La parataxis, los puntos suspensivos subrayan las interrupciones, las reanudaciones.

«Hago el muerto. Floto». Tras «hundirse» en la cama, Teste experimenta un alivio, que traduce e interpreta de inmediato. Es una respuesta activa que convierte la superficie de las sábanas en una superficie marina. El carácter activo de la respuesta viene corroborado por el verbo *hacer*, que implica una actividad: una actividad dirigida eventualmente a aliviar la inmovilidad. Flotar, verbo intransitivo, aparece como resultado de

«hacer el muerto», comportamiento deliberado que implica un «posicionamiento» *posural* del cuerpo tumbado.

«Je sens un roulis imperceptible dessous, —un mouvement immense?» («Siento un imperceptible balanceo debajo de mí, —¿un movimiento inmenso?»). El paso de *hacer* (el muerto) a *sentir* (un balanceo) constituye un paso hacia la percepción, pero siempre en el mismo elemento marino, en la misma tensión metafórica. No hay duda de que el balanceo experimentado raya con la ilusión, —proyección sobre un medio imaginario de la oscilación interna sentida por un cuerpo cansado en el momento en que empieza a hacer efecto la droga. Se habrá observado que el punto de interrogación señala un cambio oral: la voz adquiere un tono interrogativo al final de un conjunto de seis sílabas que suena como un hemistiquio («un mouvement immense») amplificado por las nasales. Ahora bien, el cambio de la voz hace recaer la interrogación final en un término —«*immense*»— que constituye el extremo opuesto del «*imperceptible*» previamente pronunciado. El prefijo negativo (*im-*) está presente en uno y otro adjetivo, pero el cambio ha sido vertiginoso: se ha producido con una extraordinaria rapidez, como si el mensaje corporal hubiera cambiado de naturaleza repentinamente. En un *Cahier* perteneciente más o menos a la misma época de la redacción de *Monsieur Teste*, podemos leer la siguiente nota: «La sensación es lo susceptible de varias interpretaciones —¿de *n* (fenómenos) mentales adyacentes?»²⁷.

«Duermo una o dos horas como mucho». El insomnio de Teste se corresponde a la perfección con la vocación que le asigna su nombre «Conscious - Teste, testis»²⁸. Un sueño corto en una cama estrecha alarga el estado de vigilia, hasta el punto de que el pensamiento no logra distinguir el momento de su interrupción: «No suelo distinguir los pensamientos anteriores al sueño de los posteriores a él. No sé si he dormido». No es que no haya deseado dormir. Pero al denominar el sueño, impulsado por las metáforas marinas, «la navegación de la noche», Teste lo convierte en una actividad dirigida: no es una navegación sin piloto, sin rumbo, sin riesgo de que el propio sueño se vea frustrado.

En *Le Journal de bord* leemos:

El Sueño y la Memoria

otros mundos.

parpadear, abrir los ojos lentamente

coger el pie derecho con la mano

izquierda, retorcerlo»²⁹.

La continuación del monólogo de Teste es como un desarrollo de esta nota. Teste querrá probar, «demostrar» que se siente viejo. Aquí, una vez más, una constatación. «Estoy viejo», se ve acompañada de un acto voluntario, de la afirmación de un poder: «Puedo demostrarle que me siento viejo». La demostración descansa en una percepción reflexiva: «me... siento»... En un texto posterior, Valéry dice a través de Teste: «La prueba es la cortesía elemental que uno se debe a sí mismo»³⁰. Y, al final de su monólogo, ya al borde del sueño, Teste declarará: «El que me habla, si no prueba, es un enemigo». ¿Cómo se las arregla Teste para probar su edad? No recurre ya, como antes, al recuerdo de «aquellos que [le] habían dado placer, figuras, cosas, minutos», para adormecerse. Esta posibilidad de evocación tranquilizadora parece haberse agotado. El sentimiento de la vejez consiste, sobre todo, en la desaparición de la necesidad de explorar el propio cuerpo que caracterizaba a la infancia con su ignorancia y sus conquistas sensoriales y motoras. El cuerpo, antaño, era un repertorio de posturas desconocidas; era, para la mano, objeto de sorpresas:

Cuando somos niños, nos *descubrimos*, descubrimos lentamente el espacio de nuestro cuerpo, expresamos la particularidad de nuestro cuerpo mediante una serie de esfuerzos: ¡nos retorremos y nos encontramos, o nos reencontramos y entonces nos asombramos! ¡Nos tocamos los talones, nos cogemos el pie derecho con la mano izquierda, sentimos el pie frío en la caliente palma de la mano!... Ahora me conozco de memoria. Y también el corazón. ¡Bah!, toda la tierra está ya delimitada [...].

El descubrimiento infantil, tal y como lo evoca Teste, es incansable y discontinuo: involucra a la vez el tacto, el *apresamiento* cruzado que objetiva las diferencias térmicas y, además, la sensación propioceptiva que acompaña al esfuerzo y la torsión. Y no se puede dejar de observar la fuerte carga de narcisismo que se despliega paralelamente a la multiplicación de los recursos puestos en pie para percibirse (quedando la mirada provisionalmente excluida). Notemos la progresión en el empleo de los verbos reflexivos: *nos retorremos* indica un movimiento global del cuerpo; *nos encontramos* indica una apropiación de uno mismo como objeto del verbo; *nos reencontramos*, tras un presunto intervalo, otorga un carácter repetitivo al acto de la apropiación. La serie de oraciones va en el sentido de un dominio cada vez mayor, de un éxito cada vez mayor en la finalidad del gesto.

Valéry reconoce que toda actividad topa con un límite. La exploración de sí se interrumpe cuando el cuerpo no ofrece ya *terra incognita*. Conocerse «de memoria»

significa haber leído el texto entero. Y el corazón, en su sentido literal, forma parte del texto conocido. De esta forma, Teste habrá infundido, en un doble registro, carácter metafórico al agotamiento del conocimiento del «propio cuerpo»: el primer registro despliega la imagen del mundo conquistado (implícitamente: la vejez de la civilización) y el segundo juega con la idea de un texto susceptible de ser repetido íntegramente por la memoria. (Sabido es hasta qué punto lo susceptible de ser repetido —sobre todo en *Le Solitaire*— será motivo de exasperación, de furor negador, a su vez repetitivo, en los textos tardíos de Valéry.)

La aparición del dolor

La vejez del cuerpo parece excluir la irrupción de lo nuevo. Sin embargo, esta irrupción se producirá en forma de dolor. Para infundir mayor fuerza a dicha irrupción y otorgarle un carácter más contrastante, Valéry la hace proceder de una fase eufórica: «Me gusta esta corriente de sueño y ropa blanca: esa ropa blanca que se extiende, se pliega y se arruga, que desciende sobre mí como arena cuando hago el muerto, que se cuaja a mi alrededor cuando duermo». La «corriente de sueño y ropa blanca» borra los límites entre lo interior y lo exterior, entre el Cuerpo y el Mundo. La atención se centra en esa tenue zona del mundo que entra en contacto con el cuerpo y se funde con él, es decir, en la ropa blanca, que, metafóricamente, se convierte de inmediato en arena y en leche, esto es, en delicada caricia inorgánica (arena) u orgánica (leche) sobre la piel de un individuo que, haciendo «el muerto», retorna agradablemente a la vida elemental (al «narcisismo primario»). Tras comparar la ropa blanca con la arena, con la leche que se cuaja, Teste no se limita a estas substancias naturales. La ropa blanca es también producto de un artesano, o sea, un objeto artificial; el cuerpo envuelto, que se la ha anexionado, le confiere su carácter de «mecanismo muy complejo». La carne, por su parte, es *tejido*. Y la frase interrumpida que anuncia el dolor, comienza por definir éste como un ínfimo desorden que altera la regularidad del tejido (en un sentido técnico): «Una deformación muy pequeña en el sentido de la trama o de la urdidumbre... ¡Ah!». Se ha objetivado metafóricamente la génesis del dolor como un desplazamiento de ciertos materiales; se le ha mantenido, por tanto, en jaque, hasta ese punto de ruptura en que el grito («¡Ah!») señala que se ha superado un límite. Pero, como veremos, el grito, síntoma de lo insoportable, se repetirá en el discurso reflexivo.

El dolor entra en escena: hasta ese momento, el monólogo sobre el cuerpo tumbado,

sobre lo que cambia al pasar de la infancia a la vejez en la percepción del yo, no había constituido más que un preludio, un decorado para la intrusión del brutal actor:

Él sufría.

—Pero ¿qué le ocurre? —le dije—, puedo...

—No me pasa gran cosa —contestó—. Tengo... una décima de segundo que se manifiesta... Espere... Hay instantes en que mi cuerpo se ilumina...

El narrador ha oído el grito, ha percibido el sufrimiento, ha preguntado, ha ofrecido sus servicios, que son pasados por alto de inmediato. En un principio, las palabras de Teste se centran en objetos que ellas *minimizan*: empezando por una «deformación muy pequeña», pasando por el «no me pasa gran cosa» y desembocando en la «décima de segundo» y los «instantes», determinan o constatan un orden de magnitud que reduce de forma extrema el espacio-tiempo del dolor. Además, el dolor se convierte de inmediato en algo visible. Es, en primer lugar, tiempo (una décima de segundo) que se ha vuelto visible; tiempo, es decir, un parámetro independiente. Cuando este algo visible, intensificado, se puede expresar: *mi cuerpo*, se produce entonces una *variación*. La iluminación transfiere al cuerpo una propiedad, un privilegio, que la tradición mística atribuía al espíritu. El cuerpo es escenario de una revelación, pero de una revelación cuya fuente es él mismo. La espera de la mirada, el deseo de *ver* encontrarán dónde emplearse.

Es muy curioso. De repente veo en mi interior... distingo las profundidades de las capas de mi carne y siento zonas de dolor, anillos, polos, penachos de dolor. ¿Ve esas figuras vivas?, ¿esa geometría de mi sufrimiento? Hay relámpagos que se asemejan por completo a ideas. Hacen comprender, —de aquí a allí.

No queda anulada la presencia inmediata del yo que sufre («mi carne», «mi sufrimiento»). Sin embargo, las palabras de Teste construyen un espacio estructurado en el que se distingue una mirada de espectador. Y bajo esa mirada, dotada de un notable poder de resolución, los objetos se vuelven cada vez más sutiles y diferenciados. Se advierte que hay una gradación, en el registro visual, de lo más voluminoso a lo más sutil cuando se presta atención al orden en que aparecen: *capas, zonas, anillos, polos, penachos*. La transición parece tener lugar, a través de una «desecación» progresiva, de lo psicológico (capas de carne) a lo eléctrico (anillos, polos, penachos). Lo que equivale a detallar, amplificar, renovar la manida metáfora que habla del carácter *fulgurante* del

dolor. Luego se mencionarán los *relámpagos*, pero con una transición inmediata a lo abstracto, es decir, a las *figuras* y a la *geometría* y, más tarde, a las *ideas*. El espacio así invadido por los signos legibles se cierra, se extiende de *aquí a allí*. Teste invita a su testigo a *ver* todo eso, como si pudiera darse un encuentro de miradas sobre un mismo objeto exterior. Asistimos a la materialización del proceso del dolor en virtud del espíritu: justo lo contrario del proceso histérico, según Freud y Breuer, que postula la transformación de la idea en síntoma inconsciente. (*La soirée avec Monsieur Teste* y los *Estudios sobre la histeria* se publicaron en 1895 con pocos meses de diferencia). Teste transforma, hasta cierto punto, los hechos somáticos en algo consciente, en algo visualizable, mientras que los históricos de Freud y Breuer, por el contrario, «somatizan» el pensamiento sometido al estado hipnóide (Breuer) o a la represión (Freud).

Todo cambia de repente en virtud de una sustitución o «self-variance» que reemplaza el reino del dolor claramente percibido por el dominio de lo indistinto (sobre el que Teste conserva la capacidad de hablar con claridad, al tiempo que vigila sus palabras):

Y, sin embargo, me dejan sin saber *qué pensar*. Sin saber qué pensar no es la expresión... Cuando *eso* va a llegar, encuentro en mí algo confuso, difuso. Se abren en mí ser lugares... brumosos, surgen ciertos espacios. Entonces, extraigo de mi memoria una cuestión, un problema cualquiera... Me engolfo en él. Cuento granos de arena... Y, mientras los veo... —El creciente dolor que siento me fuerza a observarlo. ¡Pienso en él! —Aguardo sólo mi grito... Y, en cuanto lo oigo —el *objeto*, el terrible *objeto*, volviéndose más y más pequeño, se hurta a mi mirada interior.

Se establece otro estado provisional: no es ya el de la manifestación del dolor, sino el de la espera. Espera orientada en primer lugar hacia un «*eso*» neutro e indeterminado, destinado a transformarse pronto en «*terrible objeto*». El fin del texto citado cierra un ciclo: el «¡Ahi!» que habíamos oído antes de la sucesión de imágenes iluminadoras se convierte en el grito («mi grito») que Teste no profiere, pero del que habla con conocimiento de causa: una vez oído el grito, aparece la reducción dimensional, el «*más pequeño*» que enlaza con el «no me pasa gran cosa» y la «décima de segundo» con que había empezado la descripción del espectáculo del dolor.

El brumoso espacio interior, los lugares indeterminados, son una metáfora de la inminencia del dolor, cuya embestida sólo conocemos en un primer momento. Teste habla de los momentos precedentes, en que el «creciente» dolor y el espíritu están lo

más cerca posible el uno del otro. El recurso del espíritu consiste en distraerse. (Método recomendado por Montaigne, escritor del que se sabe que no era muy apreciado por Valéry debido a sus banales confidencias). La distracción apela a lo más abstracto: a los números, al recuento, a un «problema cualquiera». El cálculo, centrándose esta vez en *otra cosa*, interviene para que el campo de la conciencia no se ciña sólo al pensamiento del dolor. Se lleva el pensamiento a una abstracción extrema, más allá de toda imagen (con excepción de la —por lo demás árida— de los granos de arena). Pero será el dolor el que se impondrá inevitablemente durante todo el tiempo en que, merced a su intensidad creciente, fuerza la atención y encadena el pensamiento. Eso es, al menos, lo que declara Teste cuando describe de memoria la inminencia del sufrimiento. Pues el sufrimiento no vuelve. El fármaco analgésico ha hecho sus efectos, pero ha respetado la capacidad de oposición que permite al espíritu evocar todo aquello que ha presenciado o prever lo que podría repetirse.

Todos estos episodios se desarrollan en el campo de lo visible, de lo visual. Sólo se trata de ver, de prever, de observar lo que «se manifiesta», lo que aparece, lo que se despliega en un dominio concreto o en unos determinados «espacios». El registro acústico sólo interviene en el grito y en la escucha que tiene el poder de reducir el objeto hostil. Pero se trata sólo de uno de los posibles sistemas de simbolización. Existen otros. Valéry, en «Quelques pensées de Monsieur Teste», evoca las equivalencias musicales:

El dolor tiene su origen en la resistencia de la conciencia frente a un estado local del cuerpo. Un dolor que pudiéramos considerar claramente y como circunscrito sería una sensación sin sufrimiento —y quizá llegaríamos, gracias a él, a conocer algo directamente de nuestro cuerpo profundo— conocimiento semejante al que encontramos en la música. El dolor es un fenómeno muy musical, casi se puede hablar de él en términos musicales. Hay dolores graves y agudos, *andantes* y *fzrisos*, notas prolongadas, calderones, arpegios, progresiones, bruscos silencios, etc...³¹

Aquí, una vez más, la simbolización se halla estrechamente vinculada a un proyecto de dominio. Pues toda simbolización supone una interpretación, y toda interpretación implica una separación entre un poder que interpreta y un objeto interpretado, aunque este objeto sea un hecho que se desarrolle en «mi cuerpo» (o como dirá Valéry con una fórmula que acentúa aún más la objetivización: «el mi-cuerpo»). Para Valéry, «el dolor no tiene ningún significado»³², de ahí que pueda ser objeto de interpretación indefinidamente. Hablamos extraído la siguiente anotación de uno de los primeros *Cahiers*: «La sensación es lo susceptible de varias interpretaciones —¿de *n* [fenómenos] mentales

adyacentes?». E inmediatamente después podemos leer esta nota rápida que es un esbozo del monólogo de Teste frente al dolor: «Lo que hace el dolor es alejarnos de la imagen repugnante y acercarnos luego a ella. Esta oscilación»³³.

El dominio, sometido a esta oscilación, no se puede ejercer de forma constante. Entre los pensamientos atribuidos a Teste figura el siguiente: «Soy lo inestable»³⁴. Tomar conciencia de la inestabilidad, se dirá, constituye un intento reflexivo de reconquista de la estabilidad. No obstante, es preciso asimilar una interrupción que no ha dejado intacta la facultad asimiladora. Se teje así una combinación de rupturas sufridas, de reanudaciones voluntarias, que el orgullo del espíritu quisiera que fuesen grados ascendentes de reflexión en lugar de repeticiones.

Así, cuando proseguimos nuestra lectura, leemos un proyecto (o, más bien, un deseo hipotético) de comienzo:

¿De qué es capaz un hombre? Yo combatí todo, salvo el sufrimiento de mi cuerpo cuando supera una cierta intensidad. Es ahí, sin embargo, por donde debería comenzar. Pues sufrir es dedicar a algo una atención suprema, y yo soy un poco el hombre atento por excelencia.

Pero basta leer lo que viene a continuación para darse cuenta de que el comienzo que se acaba de mencionar no es más que la repetición de una *previsión* deliberada, que ya había hecho su aparición desde hacía tiempo. Sorprendente «variabilidad»: el hombre que había dicho que *debería comenzar*, acaba por decir que *ya lo había previsto*:

Sepa que había previsto la futura enfermedad. Había pensado con claridad en aquello de lo que todo el mundo está seguro. Creo que esta visión de una porción manifiesta del porvenir debería formar parte de la educación. Sí, yo había previsto lo que comienza ahora. [...]

Cuando la droga hace su mayor efecto, el sueño sustituye al dolor merced a variaciones inducidas o cambios de «fase». La señal viene dada por la breve indicación del testigo: «Se tranquilizó». Sin embargo, la voz persiste («un murmullo en la almohada»), mientras que en la periferia «su mano dormía ya».

Decía aún: «Pienso y eso es algo que no me molesta nada. ¡Qué confortable es la soledad! No me pesa nada suave... La misma ensoñación, aquí, que en el camarote de un barco, la misma que en el café Lambert... Los brazos de una Berta, cuando adquieren importancia, me enajenan —lo mismo que me ocurre con el dolor... El que me habla, si no prueba, es un enemigo. Prefiero el destello del menor hecho producido. Yo soy siendo, y viéndome; viéndome verme, y así sucesivamente... Pensemos desde muy cerca. ¡Bah! nos dormimos pensando en cualquier tema... El sueño continúa cualquier idea...».

En su discontinuidad paratáctica, las frases parecen existir cada una por sí misma, brevemente. Sin embargo, se orientan en una dirección general que va del «pienso» al «sueño», pero su movimiento es circular, ya que el sueño sigue siendo pensamiento (en otra forma) y continúa cualquier «idea». Éste es precisamente el círculo descrito, en uno de los textos anejos que hemos leído, por la fórmula quiasmática: «Al final del espíritu, el cuerpo. Pero al final del cuerpo, el espíritu»³⁵.

Los fantasmas de Descartes y Pascal

En las frases que preceden al sueño, no es difícil oír el eco *transformado* y *deformado* de algunos textos ilustres. Aunque no se pueda demostrar con total certeza que se trata de una referencia intencionada, ésta es, al menos, efectiva, perceptible. Cuando un breve enunciado comienza con un «pienso» de carácter absoluto, ¿qué lector no percibiría la sombra de Descartes? Pero, en este caso, en lugar del «luego existo», nos encontramos con un «y eso es algo que no molesta nada». En lugar de la plenitud del ser, una doble negación, en la que el sujeto y el complemento tienen un carácter neutro, incoloro, inaprensible: *eso, nada*, como si el «pienso» se viese preservado de todo contacto, de todo roce con el exterior. Justo después y algunas líneas más abajo, como jugando con nuestra espera frustrada, encontramos ciertamente lo siguiente: *Yo estoy solo* (Je suis seul), y luego *Yo soy siendo* (Je suis étant). Pero esta última oración no es consecutiva; no es el resultado de un *luego*. Se trata, por el contrario, de una oración inicial, del primer término de una serie de reflexiones, cada cual más audaz... Del mismo modo, el «yo estoy solo» no es más que una afirmación inicial que se reforzará con una conformidad eufórica («¡Qué confortable es la soledad!») y luego con una frase ambigua, donde la doble negación («No me pesa *nada* suave»), según cómo se lea, afirma o niega la suavidad: lo que es suave como la soledad no pesa, o ninguna suavidad inoportuna viene a pesarme. La frase es anamórfica. En cualquier caso, el *yo* solitario excluye todo lo que no es él. La frase que sigue establece una repetición («la *misma* ensañación»); la ensañación reivindica la identidad del yo. Esta identidad extrae su valor en virtud de su oposición a una serie de lugares diversos. El isomorfismo del sueño resiste a la heterotopía. O dicho de forma más sencilla: a los lugares («aquí», «el camarote del barco», «el café Lambert») se les reduce a ser elementos equivalentes entre sí, se convierten en elementos indiferentes, intercambiables. El individuo solitario se arroga el derecho al cambio, a pasar del *pensamiento* a la *ensañación*, pero permanece constantemente como



Une prière de M. Teste : Seigneur, j'étais dans le néant, infiniment nul et tranquille. J'ai été dérangé de cet état pour être jeté dans le carnaval étrange... et fus par vos soins doué de tout ce qu'il faut pour pâtir, jouir, comprendre et me tromper; mais ces dons inégaux.

Je vous considère comme le maître de ce noir

Paul Valéry, grabado al aguafuerte. En Paul Valéry, *Album de Monsieur Teste* (Paris, Biblioteca Nacional).

punto de referencia de sí mismo. Quiere ser el poseedor exclusivo de sí mismo. De ahí nacen otra serie de equivalencias que ponen en pie de igualdad (¡con qué desprecio hacia las mujeres!) «los brazos de Berta», «el dolor» y un tercer enemigo: «el que no prueba». Son tres figuras homólogas del adversario. La mujer, reducida y simplificada, mediante sínecdoque, a unos brazos, y luego a la indeterminación metonímica que hace de ella una entre todas las Bertas y todas las mujeres, es un peligro para ese tesoro —el yo— que Teste quiere preservar celosamente, avaramente. (Da la impresión de que Teste proporciona argumentos a los que relacionan el capitalismo —él vive a base «de medias operaciones bursátiles realizadas semanalmente»— con un individualismo exagerado y con la venalidad del amor— lo encontramos «en una especie de b...». De esa forma, Teste habrá respondido a dos preguntas planteadas por el recitador al principio: «¿En qué se convierte M. Teste cuando sufre? - ¿En un enamorado, tal y como él dice?». Dado el automatismo que le ha proporcionado su adiestramiento, funciona como un «soltero mecánico». La indiferencia conjura el amor, como el analgésico conjura el dolor. Se acabó el diálogo. Si todos aquellos que hablan sin probar son enemigos: ¿quién no lo será, dado que la lengua (a menos que recurra a «números más sutiles») no permite nunca probar? Ya no queda nadie. ¿Qué admite todavía la conciencia de Teste enfrentada consigo misma? La pura contingencia, «el menor hecho producido» y que la evidencia de los hechos lanza ciertos destellos. «El menor hecho» es una exigencia llevada a un nivel mínimo. Pero para quien siente semejante voluptuosidad en encontrarse solo, el mundo puede también desaparecer, sustituido por el yo convertido en objeto. Analicemos ahora lo que complementa a «Yo pienso»: «Yo soy siendo, y viéndome verme, y así sucesivamente» («je suis étant; et me voyant me voir, et ainsi de suite»). El campo de la conciencia está ocupado por el doble participio del *yo soy* (je suis), que cristaliza, por un instante, en un *siendo* (étant), al que sucede otro estado momentáneo, *viéndome* (me voyant): el *yo* (je), del «yo soy» (je suis), no es ya más que el *me* complementario directo de una acción de *ver* (voir), sustituida por una nueva acción de *ver* que, a su vez, convierte a la primera en objeto directo. La corriente de reflexión así iniciada desencadena una serie de visiones que reducen la visión precedente al estado de objeto. «Y así sucesivamente»: esa es la *fórmula* de la sucesión, y basta con enunciarla, tal y como hacen los matemáticos, para quedar dispensado de completarla. Pues, a fuerza de desasirse para objetivarse, el *ver* se condensa al alejamiento indefinido, sin experimentar aumento alguno de poder. Queda por probar la dirección inversa: «Pensemos desde muy cerca». Es decir, pensemos desde una distancia cada vez menor. La

disminución, la reducción espacial son tales, que pensar queda despojado de todo objeto; pensar sólo tiene ya un complemento circunstancial de «distancia».

Surge aquí otro recuerdo: el de Pascal. En su *Journal de bord*, Valéry anota: ...«Pensar desde muy cerca», y justo debajo: «Pascal 59»³⁶. Más adelante se pueden leer las frases o fórmulas que se utilizarán en *La Soirée*: «Nos dormimos a propósito de cualquier cosa». Más tarde: «Él veía las cosas desde muy cerca.» (*Log Book*). El fragmento 59 de la edición Havet se corresponde con el fragmento 139 de la edición Brunschvicg: «Pero después de pensar desde más cerca y de encontrar la causa de todas nuestras desdichas, quise descubrir la razón de ellas y encontré que había una muy efectiva: la que consiste en la desdicha de nuestra débil y mortal condición, y tan miserable que nada puede consolarnos cuando pensamos de cerca en ellos». Para Valéry, pensar desde muy cerca equivale a pensar en la immanencia del propio pensamiento, sin guardar distancia alguna respecto de él. Es la vía del sueño, pero concebido éste como otra forma del pensamiento, aquella que explorará el texto de *Agathe* (texto que el escritor imaginó en un principio como una «noche de Monsieur Teste»). Ahora bien, a la distancia más cerca posible del pensamiento, Valéry, contradictor de Pascal, no encuentra «la desdicha de nuestra condición», sino lo que los místicos denominan Dios; en «Para un retrato de Monsieur Teste» leemos:

El dolor buscaba el aparato que transformase el dolor en conocimiento —lo que los místicos han entrevisto, han visto mal. Pero el comienzo de esta experiencia era justo lo contrario.

Dios no está lejos. Es lo que está más cerca³⁷.

Sin embargo, en las últimas palabras pronunciadas por Teste antes de dormirse no aparece ningún dios, sino expresiones que indican indiferencia. En la proximidad absoluta del sueño, la conciencia que ha establecido el monólogo renuncia a seguir eligiendo. Escoge no escoger ya objetos e ideas. El dios cercano sólo es aquello que el abandono permite que suceda. La indiferencia, el «desinterés» dejan el pensamiento exclusivamente en manos de sí mismo. El espíritu, tras reducir el mensaje corporal y perder el mundo, gasta en sí mismo todas las energías de las que dispone. Valéry escribirá en otro lugar:

Como el gran navío se hunde y zozobra lentamente conservando sus recursos, sus máquinas, sus luces, sus instrumentos...

Así, en la noche y en el fondo de sí mismo, el espíritu desciende al sueño con todos sus aparatos y posibilidades³⁸.

La inmersión en el sueño, descrita aquí mediante una gran metáfora naval, emparejada con aquellas a las que Teste es tan aficionado, culmina en una situación de «aislamiento sensorial», que condena al espíritu no a la oscuridad total (el navío conserva sus luces), sino a funcionar en *circuito cerrado*. El sistema triangular Cuerpo-Espíritu-Mundo se reduce a un punto indiferenciado; cesa toda relación con el Mundo y la presencia del cuerpo se reduce a rozar casi lo insensible: el espíritu, sumido en el cuerpo e incapaz de reducir el cuerpo a objeto, trabaja en su propio «medio». Pierde su masculinidad, sus razones para combatir. Se convierte en algo pasivo. Podría empezar entonces el monólogo de Agathe: «Cuanto más pienso, más pienso».³⁹ La continuación se desarrolla sin obstáculos, lo que deja el campo libre a la variación pura, a las sustituciones infinitas, que se suceden indiferentemente, en la indeterminación más absoluta:

Estoy cambiando en la sombra, en una cama. Una idea, surgida sin comienzo, se hace clara, pero falsa, pero pura, luego vacía, inmensa o vieja: llega a convertirse en nada, para luego elevarse a lo inesperado, y ella transporta todo mi espíritu.

Mi cuerpo apenas sabe que las tranquilas masas de mi lecho lo levantan: sobre él mi carne reinante mira y mezcla la oscuridad [...]»⁴⁰

Aquí se da la palabra al «yo puro», incorruptible testigo de todo lo que es, en el individuo, cambio, variación, ignorancia... Valéry lo ha repetido con frecuencia: en la persona acecha una no persona. («La pura y simple conciencia, cuya única propiedad es ser [...] es totalmente *impersonal*»⁴¹). Al final de la vida del espíritu, y a fuerza de prestar atención al individuo, triunfa un poder «inalterado», anónimo, «de la más abstracta naturaleza». Pero ocurre lo mismo al final de la vida del cuerpo. Lo que el dolor tiene de más singular, de más «singularizador», adopta también el aspecto de lo más ajeno: la atención que, absorta narcisísticamente en la experiencia individual, espía la aparición del hecho doloroso, ve cómo éste adquiere el aspecto del «no yo», de lo inapropiable: entre los «Pensamientos de M. Teste» podemos leer:

[Somos fuentes] de dolor o voluptuosidad. Sentimos «venir de nosotros» algunos... (no sé cómo decirlo) valores, modificaciones, dimensiones, «sensaciones», «aceleraciones», que son a la vez lo más *nuestro* y lo más ajeno a nosotros mismos, nuestros amos, nuestros *nosotros* del momento y del *momento venidero*.

¿Cómo describir este substrato tan variable y sin referencia que guarda las relaciones más importantes, pero también las más inestables, con «el pensamiento»?⁴²

En este punto todo es reversible. La persona, el individuo se recomponen en sentido inverso merced a todo lo que han descubierto de impersonal al final del espíritu, al final del cuerpo. Lo *ajeno* que ven aparecer en el límite extremo lo convierten en el constituyente mismo del propio ser: Teste escribe en su *Log-book*: «Lo que llevo de desconocido en mí es lo que me hace yo»⁴³. Lo desconocido es *llevarlo* por un yo. Se produce, pues, una reapropiación, pero es una apropiación de algo que no es susceptible de ser poseído, de ser conocido. Como el dolor, que es algo mío y no mío a la vez. ¿Y qué ocurre si se impone el conocimiento? ¿Si la fuerza de la mirada se opone a la «debilidad» y a la «fragilidad»? Esta fuerza, por su mismo exceso, se opone al yo, lo desborda... Para Teste, dicha fuerza no equivaldría a una liberación de la persona mediante el ejercicio de la conciencia. Es un nuevo poder *extraño*, contenido en el yo, pero «distinto» de él.

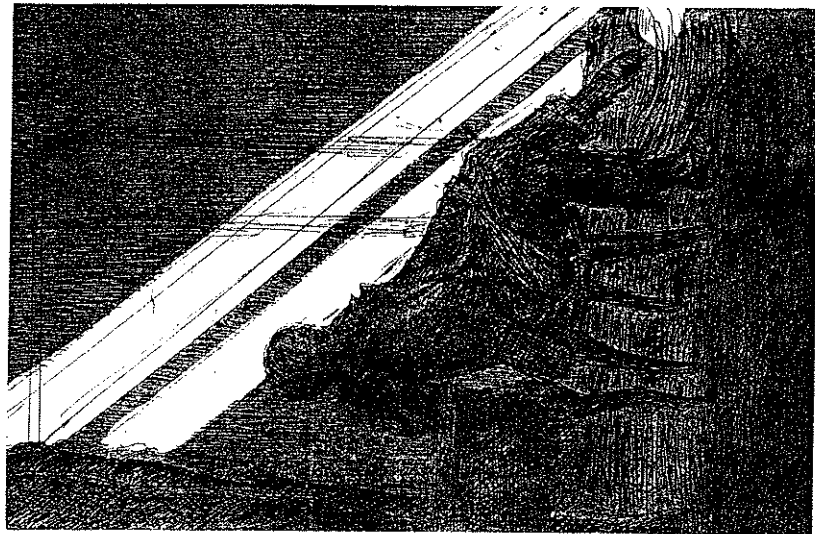
Hay en mí cierta facultad, más o menos ejercitada, de considerar —e incluso de tener que considerar— mis inclinaciones y mis aversiones como puramente accidentales.

Si supiera más de ellas, quizá viese una necesidad en lugar de este azar. Pero ver esa necesidad es también algo distinto. Lo que me obliga no es yo»⁴⁴.

Entre inclinaciones, aversiones y dolores, reducibles a lo accidental, a lo superficial, y esta pura facultad de ver, el individuo, tributario de sus fuentes, que aspira a superarse, se ve rodeado por la impersonalidad. Frente a ella, debe destruir y reconstruir constantemente su consistencia momentánea.

Además de los dos textos aquí propuestos, he publicado también un ensayo sobre *Madame Bovary*, «L'échelle des températures. Une lecture du corps dans *Madame Bovary*», *Le Temps de la Reflexion*, I, París, Gallimard, 1980, págs. 145-183; «L'immortalité mélancholique», *Le Temps de la Reflexion*, III, París, Gallimard, 1982, págs. 231-251; «Réve et immortalité chez Baudelaire», *Corps écrit*, VII, París, 1983, págs. 45-56; y «Les propositions de l'immortalité», en *I Linguaggi del Sogno*, ed. de V. Branca, C. Ossola y S. Resnik, Sansoni, Florencia, 1984, págs. 235-249. La mayor parte de estos estudios han aparecido en alemán, con una introducción de H. —R. Jauss, con el título: *Kleine Geschichte von Körpergefühl*, Universitätsverlag Konstanz GMBH, Constanza, 1987. Este volumen constituye una etapa provisional del trabajo que, en su forma inicial, se presentó con ocasión de las Noguchi Lectures de la Universidad John Hopkins en octubre de 1978. Otra parte de este libro, que se corresponde con el primero de los dos ensayos aquí publicados, fue objeto de una James Lecture, en junio de 1979, en la Universidad de Nueva York.

Traducción de José Casas.



Paul Valéry, grabado al aguafuerte. En Paul Valéry, *Album de Monsieur Teste* (Paris, Biblioteca Nacional).

APÉNDICE

Reflexiones simples sobre el cuerpo

Paul Valéry

La sangre y nosotros

1. Cómo podemos suprimir al ser vivo dándole a cambio de nada (y en la mejor cualidad) lo que su organismo y sus actos le proporcionan en su medio.

2. Cuando pienso en los seres vivos, lo que veo en primer lugar y llama mi atención es esa masa de una sola pieza, que se mueve, se dobla, corre, salta, vuela o nada; que grita, habla, canta, y que multiplica sus actos y sus apariencias, sus estragos, sus trabajos y a sí misma en un medio que le admite y del que no es posible distraerla.

Esta cosa, su actividad discontinua, su espontaneidad bruscamente surgida de un estado de inmovilidad al que siempre termina por retornar se hallan curiosamente urdidas: observamos que los aparatos visibles de propulsión, piernas, patas, alas, forman una parte bastante considerable de la masa total del ser, y descubrimos más tarde que el resto de su volumen está ocupado por órganos de trabajo íntimo algunos de cuyos efectos exteriores han podido verse. Se concibe que toda la duración de este ser es el efecto de este trabajo, y que toda su producción, visible o no, se gasta alimentando a un insaciable consumidor de materia que es este mismo ser.

3. Pero también sé que lo que se busca así continuamente o es elaborado por el sistema de medios que es casi todo el animal, podría ser proporcionado por medios diferentes a los suyos propios. Si su sangre recibiera completamente preparadas las substancias cuya elaboración precisa de tantas industrias coordinadas y de un aparato rector, se concibe que este material y su funcionamiento vueltos inútiles al ser suprimidos, la vida misma, fueran mantenidos, e incluso que fueran más exacta y seguramente mantenidos de lo que lo son por los mecanismos naturales. Este modo de conservación artificial ahorraría primero todos los órganos de relación: los sentidos, los músculos motores, los instintos, la «psiquis»; y después todo lo que exige trituradoras, amasadoras, máquinas transportadoras, filtros, tubos, quemadores y radiadores, el trabajo en

cadena que se inicia a partir del momento en que las señales han dado la orden de funcionamiento.

4. Todo el organismo no tiene otra función que la de reconstruir su sangre —excepto quizá el mantenimiento y servicio del material de la reproducción, función completamente especial, y como lateral, a menudo abolida sin daño vital.

Pero esta misma sangre no tiene otra función que la de revertir al aparato que lo regenera lo que este mismo aparato necesita para funcionar. *El cuerpo hace sangre que hace cuerpo que hace sangre...* Por otra parte, todos los actos de este cuerpo son cíclicos en relación a él, puesto que todos ellos se descomponen en idas y venidas, contracciones y dilataciones, no obstante que la misma sangre cumple sus recorridos cíclicos y realice continuamente el giro de su mundo de carne en que consiste la vida.

5. Hay algo absurdo en esta organización de conservación recíproca monótona. Esto sorprende al espíritu, el cual abomina de la repetición, y deja incluso de comprender y de prestar atención tan pronto como ha comprendido lo que llama una «ley»; una ley es, para él, el extermínio de las «vueltas eternas»...

6. Observamos, empero, dos fugas al ciclo de la existencia del cuerpo: por una parte, hágase lo que se haga, *el cuerpo se usa*; por otra, *el cuerpo se reproduce*.

7. Vuelvo sobre un punto. Si damos, pues, por supuesto que la sangre se regenera directamente y el ser se conserva como se hace hoy en día con los fragmentos de tela, en un líquido y a una temperatura apropiada, el animal se reduciría a nada, o quizá a una «célula» única, dotada de no se sabe bien qué vida elemental. Una vez que lo que llamamos sensibilidad y acción han sido necesariamente abolidas, el espíritu debe desaparecer con lo que le da ocasión y obligación de parecer, puesto que no existe otra función más indispensable a la vida que la de adornar la variedad, la incertidumbre y lo inesperado de las circunstancias. Compone acciones que responden a lo informe y a lo multiforme. Pero en todos los casos en que operaciones inconscientes o respuestas reflejas (es decir, uniformes) bastan, el espíritu no tiene nada que hacer. Todo lo más puede turbar o comprometer el funcionamiento correcto del organismo. No deja de hacerlo, y hay célebres ejemplos de que a veces está bastante orgulloso del hecho.

8. De este modo, todo el valor de prodigio que atribuimos a estos productos de la vida que son la memoria, el pensamiento, el sentimiento, la invención, etc., deben, por

el razonamiento que acabo de explicar, rebajarse al rango de accesorios de esta vida. Todas nuestras pasiones de espíritu, nuestras acciones de lujo, nuestras voluntades de conocer o de crear, no ofrecen de todos modos desarrollos, *incalculables a priori*, de un funcionamiento que tendría únicamente a compensar la insuficiencia o la ambigüedad de las percepciones inmediatas y a suprimir la incertidumbre que resulta de ello.

La gran variedad de las especies, la sorprendente diversidad de las formas y de los medios que manifiesta, los recursos de cada una, la cantidad de las soluciones del problema de vivir, inducen a pensar que la sensibilidad y la conciencia pensante podrían haber sido reemplazadas por propiedades completamente diferentes que rendirían los mismos servicios.

Lo que una especie obtiene por tanteos sucesivos y como por vía estadística, otra lo hace por intervención de un *sentido* que no posee la precedente; o bien... por alguna elaboración interior semejante al «razonamiento».

9. Observo que nuestros sentidos nos procuran solamente un mínimo de indicaciones que transponen, para nuestra sensibilidad, una parte infinitamente pequeña de la variedad y de las variaciones probables de un «mundo» que no es ni concebible ni imaginable por nosotros.

10. Lo que he dicho más arriba se resume en esto: si se despoja a lo que llamamos *nuestra vida* de todo lo que hemos considerado que puede ser suplido —al ser reemplazados órganos, formas y funciones por artificio y relegados así al rango de accesorios vultuos inútiles (lo que hace pensar en esas atroñas que se han producido a lo largo de la evolución)—, esta vida se reduce a nada o casi a nada; y consecuentemente, *sensaciones, sentimientos, pensamiento no le son esenciales. Sólo son... «accidentes».*

Ahora bien, de esto no deja de haber ejemplos: esta vida reducida a la vida es la del embrión, tan poca cosa al comienzo de su andadura, y esta poca cosa salida de este casi nada: un germen.

11. Finalmente, una última reflexión, que se enuncia como problema: ¿en qué la actividad propia del espíritu es absolutamente indispensable para la conservación de la vida en las circunstancias que dejan al ser la posibilidad de actuar? Creo que sería interesante precisar el problema. Nos veríamos, sin duda, abocados a definir el espíritu como «un poder de transformación» de sus representaciones que, aplicado a una situación no resoluble por automatismos o reflejos simples, y que excita el ejercicio de este

poder, se esfuerza por hacerle corresponder la idea y los impulsos de acción mediante la cual el sistema vivo será finalmente reemplazado en un estado de disponibilidad de sus recursos —estado que se podría llamar «libertad»—. Cualesquiera que fuesen las combinaciones, las creaciones, las modificaciones interiores que intervengan, todo este proceso conducirá siempre a restituir el sistema en un estado de igual posibilidad.

Problema de los tres cuerpos

El nombre Cuerpo responde, en el uso, a varias necesidades de expresión muy diferentes. Se podría decir que a cada uno de nosotros corresponde en su pensamiento *Tres Cuerpos —por lo menos—*. Me explico.

El primero es el objeto privilegiado que nos encontramos en cada instante, aunque el conocimiento que tenemos de él pueda ser muy variable y se halle sujeto a ilusiones —como todo lo que es inseparable del instante—. Todo el mundo llama a este objeto *Mi-Cuerpo*: pero nosotros no le damos ningún nombre *en nosotros mismos*: es decir, *en él*. Hablamos de este cuerpo a terceros como si se tratase de una cosa que nos pertenece; pero, para nosotros, no es completamente una cosa; y nos pertenece un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él...

Para todo el mundo es, por esencia, el objeto más importante del mundo, que se opone a él, del cual sabe que depende estrechamente. Podemos decir, con una evidencia igual, pero cambiando únicamente el *ajuste* de nuestra visión intelectual, que sobre él reposa el mundo, y que este mundo se refiere a él; o bien que no es en sí mismo más que una especie de acontecimiento infinitamente despreciable e inestable en este mundo.

Pero ni la palabra «objeto» de la que acabo de servirme, ni la palabra «acontecimiento» son aquí palabras que convendrían. No existe nombre para designar el sentimiento que tenemos de una substancia de nuestra presencia, de nuestras acciones y afectaciones, no solamente actuales, sino en estado inminente, o diferido, o puramente posible —algo más alejado y, sin embargo, menos íntimo que nuestras reservas mentales: encontramos en nosotros una capacidad de modificaciones casi tan variada como las circunstancias circundantes. Esto obedece o desobedece, realiza o entorpece nuestros designios: de ello nos vienen fuerzas y desfallecimientos sorprendentes, asociados a esta masa más o menos sensible, en el conjunto o por las partes, que unas veces se carga bruscamente de energías impulsivas que la hacen «actuar» en virtud de no se sabe qué misterio interior; otras veces parece convertirse en sí misma en el peso más agobiante e inamovible...

Esta cosa misma es informe: de ella sólo conocemos, por la vista, algunas partes

móviles que pueden encontrarse en la región visible del espacio de este *Mi-Cuerpo*, espacio extraño, asimétrico, y en el cual las distancias son relaciones excepcionales. No tengo ninguna idea sobre las relaciones espaciales entre «Mi Frente» y «Mi Pie», entre «Mi Rodilla» y «Mi Espalda»... de lo que resultan extraños descubrimientos. Mi mano derecha ignora generalmente a mi mano izquierda. Tomar una en la otra es tomar un objeto *no-yo*. Estas rarezas deben jugar un papel bajo el efecto del sueño y, *si el sueño existe*, ordenarle y ofrecerle combinaciones infinitas.

Esta cosa tan mía y, sin embargo, tan misteriosamente, y a veces, y finalmente siempre, nuestra más temible antagonista, es la más instantánea, la más constante y la más variable que pueda existir: pues toda constancia y toda variación le pertenecen. Nada se mueve delante de nosotros como no sea por una especie de modificación correspondiente que ella esboza y que sigue o imita a este movimiento visto: y nada se inmoviliza sin que ella lo fije en alguna parte. *No tiene pasado*. Para ella esta palabra no tiene sentido, que es el presente mismo, todo él acontecimientos e inminencias. A veces algunas de sus partes o regiones se manifiestan, se iluminan, adquieren una importancia ante la cual todo deja de ser nada y que imponen al instante su dulzura o su rigor incomparable.

Nuestro *Segundo Cuerpo* es el que nos ven los demás y el que nos devuelve, más o menos, el espejo y los retratos. Es el que tiene una forma y el que captan las artes; aquel sobre el cual las telas, los ornatos, los revestimientos se ajustan. Es el que ve el Amor o el que quiere ver, ansioso de tocarlo. Ignora el dolor, del que apenas exterioriza un ademán.

Este mismo Cuerpo es el que fue tan caro a Narciso, pero que desespera a muchas personas, el que entristece y ensombrea a casi todos, cuando llega el momento, cuando tenemos que admitir que este viejo ser que nos devuelve el espejo tiene relaciones terriblemente estrechas, aunque incomprensibles, con lo que le mira y no acepta. Uno no admite que es esa ruina...

Pero el conocimiento de nuestro *Segundo Cuerpo* apenas va más lejos que la mirada sobre una superficie. Se puede vivir sin haberse visto nunca, sin conocer el color de la propia piel: tal es la suerte de los ciegos. Pero cualquier persona vive sin que la vida le imponga la necesidad de saber lo que reviste esta piel bastante unida a nuestro *Segundo Cuerpo*. Es evidente que el ser vivo, pensante y actuante nada tiene que ver con su organización interior. No está cualificado para conocerla. Nada le hace suponer que tenga un hígado, un cerebro, riñones y lo demás: por otra parte, estas informaciones le

serían del todo inútiles puesto que, en el estado natural de las cosas, no tiene medio alguno para actuar sobre estos órganos. Todas las facultades de acción se hallan vueltas hacia el «mundo exterior», de tal modo que se podría llamar «mundo exterior» a lo que puede ser afectado por nuestros medios de acción: por ejemplo, todo lo que *yo veo* puede transformarse *por mi movimiento*: yo actúo sobre mi entorno, pero no sé a través de qué mecanismos.

Hay, pues, un Tercer Cuerpo. Pero éste sólo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que sólo se le conoce cuando se lo divide y trocea. Conocerlo es haberlo reducido a trozos, a jirones. Está transitado por líquidos escarlatas o muy pálidos, o hialinos, a veces muy viscosos. De él se retiran masas de diversos tamaños, formadas de tal modo que encajan perfectamente en el lugar: esponjas, vasos, tubos, hilos, barras articuladas... Todo esto, reducido a láminas delgadísimas o a gotitas, muestra al microscopio figuras de corpúsculos que no se parecen en nada. Uno trata de descifrar estos criptogramas histológicos. Uno se pregunta cómo esta fibra produce fuerza motriz. Y qué relación podían guardar estos pequeños asterismos de finas partículas con la sensación y el pensamiento. Se pregunta también lo que haría un Descartes, un Newton, ignorantes como serían de nuestro electromagnetismo, de la inducción y de todo lo que fue descubierto después de ellos si se sometiera a su examen, sin explicación alguna, una dinamo hablándole únicamente de sus efectos. Harían lo que nosotros hacemos con un cerebro: desmontarían el aparato, desenrollarían las bobinas, advertirían que encuentran aquí cobre, allí carbones, en otro lugar acero, y finalmente se confesarían vencidos, incapaces de adivinar el funcionamiento de esta máquina, de la que se les ha enseñado que realiza las transformaciones que nosotros conocemos.

Entre estos *Tres Cuerpos* que acabo de darnos, existen muchas relaciones sobre las que sería interesante, aunque bastante laborioso, arrojar luz. Llegados a este punto, prefiero recurrir a alguna fantasía.

Digo que, para cada uno de nosotros, hay un *Cuarto Cuerpo*, que puedo llamar indiferentemente *Cuerpo Real* o bien *Cuerpo Imaginario*.

Podemos considerar a este cuerpo como indivisible del cuerpo medio desconocido e incognoscible que nos hacen sospechar los físicos cuando atormentan al mundo sensible,

y procediendo por medios indirectos del *relevo del relevo*, hacen aparecer fenómenos cuyo origen sitúan unas veces al alcance, otras más alejados de nuestros sentidos, de nuestra imaginación, y finalmente de nuestra misma intelección.

De este medio inconcebible mi *Cuarto Cuerpo* no se distingue ni más ni menos que un torbellino lo hace del líquido en el cual se forma. (Tengo el derecho de disponer como me viene en gana de lo inconcebible.)

No es ninguno de los *Tres otros Cuerpos*, puesto que no es el *Mi-Cuerpo*, ni el *Tercero*, que es el de los sabios, puesto que está hecho de lo que ellos ignoran... Y añadido que el conocimiento por el espíritu es una producción de lo que este *Cuarto Cuerpo no es. Todo lo que es*, para nosotros, enmascara necesariamente e irrevocablemente *algo que puede ser...*

Pero ¿por qué introducir aquí esta noción tan perfectamente vana? Porque una idea, aunque sea completamente absurda, siempre tiene algún valor: y porque una expresión, un signo vacío, siempre deja despuntar el espíritu de algún aguijón. ¿De dónde me ha venido esta palabra de *Cuarto Cuerpo*?

Cuando pensaba en la noción de *Cuerpo* en general, y en mis *Tres Cuerpos* de hace poco, los ilustres problemas que estos temas han suscitado se han pronunciado vagamente en la penumbra de mi pensamiento. Confieso que tengo la costumbre de separarlos del punto más sensible y apremiante de mi atención. Apenas me pregunto cuál es el origen de la vida y el de las especies; si la muerte es un simple cambio de clima, de vestimenta y de costumbres, si el espíritu es o no un subproducto del organismo; si nuestros actos pueden a veces ser lo que se llaman *libres* (sin que nadie haya podido decir nunca lo que se entiende a ciencia cierta por ello); etc.

Es precisamente sobre este fondo de dificultades fatigadas donde vino a dibujarse mi idea absurda y luminosa: «Llamo *Cuarto Cuerpo*, me dije, al incognoscible objeto cuyo conocimiento resolvería de un solo golpe todos estos problemas, pues ellos los implican.»

Y, como una protesta se elevaba dentro de mí, la *Voz del Absurdo* añadió: «¿Piénsalo bien! ¿De dónde quieres, pues, obtener algunas respuestas a estas preguntas filosóficas? Tus imágenes, tus abstracciones sólo derivan de las propiedades y de las experiencias de los *Tres Cuerpos*. Pero el primero sólo te ofrece instantes; el segundo, algunas visiones; y el tercero, al precio de actos horrosos y de complicadas preparaciones, un sinfín de figuras más indescifrables que textos etruscos. Tu espíritu, con su lenguaje, tritura,

compone, dispone todo esto; quiero decir que sale bien parado, por el abuso de su cuestionario familiar, de estos famosos problemas; pero sólo puede darles una sombra de sentido suponiendo, sin confesárselo, alguna Inexistencia, de la que mi Cuarto Cuerpo es una manera de encarnación.»

De Variété en Oeuvres de Paul Valéry. *Bibliothèque de la Pléiade*. Nouvelle Revue Française, pág. 923, tomo I.

Traducción de José Luis Checa Cremades

NOTAS A BREVE HISTORIA DE LA CONCIENCIA DEL CUERPO

1. Paul Valéry, *Cahiers*, I, París, Pléiade, 1973, pág. 1126.
2. Cf. Robert Brain, *The Decorated Body*, Harper & Row, 1979; Victoria Ebin, *The Body Decorated*, Thames & Hudson, 1979.
3. Cicerón, *Académicas*, II, XXIV.
4. Montaigne, *Essais*, París, PUF, 1965, pág. 587 (versión española: Madrid, Cátedra, 1985).
5. Aristóteles, *De Anima*, III, II.
6. Descartes, *Traité des passions de l'âme*, ed. G. Rodis-Lewis, París, 1964, pág. 24. (Versión castellana: *Tratado de las pasiones del alma*, Madrid, Aguilar, 1971).
7. Cf. Georges Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, París, 1976, págs. 285-316.
8. *Coenaethesis, dissertatio [...] quam praeside J. C. Reil, progradu doctoris defendit*, Chr. Frieder, Hübner, Halle, 1974.
9. Sobre la historia del concepto de cenestesia en el siglo XIX, cf. Jean Starobinsky, *Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff*, *Genèses*, vol. 34, 1977, fascículos 1-2, págs. 2-20.
10. Carl Wernicke, *Grundriss der Psychiatrie*, 2.ª ed., Leipzig, 1906.
11. La cita se refiere a la 3.ª ed., 1889, pág. 6.
12. *Ibidem*.
13. *Op. cit.*, págs. 31-32.
14. Hippolyte Taine, *De l'Intelligence*, 12.ª ed., París, 1911, tomo II, pág. 474.
15. T. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 3.ª ed., París, 1889, págs. 20-21.

16. *Op. cit.*, págs. 171-172.
17. Sobre todo en *Problèmes de psychologie affective*, París, 1906, pág. 26.
18. Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*, 2 vol., París, 1926; nueva ed., París, 1975, tomo II, caps. I y II.
19. *De l'angoisse à l'extase*, tomo II, cap. II, § 8, pág. 71 (ed. 1975).
20. Ernest Dupre, *Pathologie de l'imagination et de l'émotivité*, París, 1925, págs. 289-304.
21. Charles Blondel, *La conscience morbide*, París, 1914, pág. 264. La cita remite a E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, pág. 389.
22. Consultense, entre otras, las siguientes obras: *Social Aspects of the Human Body*, ed. de Ted Polhemus, Penguin, 1978, y *The Body as a Medium of Expression*, Allan Lane, ed. de Jonathan Benthall y Ted Polhemus, Penguin Books, 1975.
23. Charles Blondel, *op. cit.*, págs. 259-260.
24. T. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 3.ª ed., París, 1889, págs. 26-27.
25. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, París, PUF, 1967, capítulo primero, § 3, pág. 44 (versión española: Madrid, Alianza, 1966).
26. *Op. cit.*, pág. 208.
27. *Ibidem*.
28. *Op. cit.*, págs. 207-208.
29. Pulsions et destin des pulsions, en *Métapsychologie*, traducción de J. Laplanche y J.-B. Pontalis, París, Gallimard, pág. 16.
30. *Op. cit.*, pág. 20.
31. *Op. cit.*, págs. 18-19.
32. *Op. cit.*, pág. 19.
33. Paul Schilder, *L'image du corps*, traducción de F. Gantheret y P. Truffert, París, Gallimard, 1968.
34. Jean Paul Sartre, *L'être et le néant*, París, 1943, pág. 404 (versión española: Madrid, Alianza Universidad, 1984).
35. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, 1945, pág. 117. (Versión castellana: *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Ediciones 62, 1980).
36. Richard Sennett, *Le narcissisme et la culture moderne*, en *Former l'homme*, Encuentros internacionales de Cinebra, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, págs. 187-203. El presente ensayo se analizó en la reunión anual de la Société Française de Psychanalyse, en la primavera de 1980.

NOTAS A MONSIEUR TESTE

1. *Les Cahiers*, Ed. facsimil del C. N. R. S., París, 1957 y sigs., vol. I, pág. 4.
2. Sobre el interés mostrado por los filósofos y los psicólogos por este problema, cf. Georges Poulet,

- «Bergson. Le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition», en *L'espace proutien*, París, Gallimard, 1983, págs. 139-177.
3. *Cahiers*, C. N. R. S., I, pág. 11.
4. Extracto de una carta a Albert Thibaudet (1912), en Paul Valéry, *Oeuvres*, ed. de Jean Hythier, París, Pléiade, 2 vol., 1957-1960, tomo II, pág. 1383.
5. *Oeuvres*, vol. II, pág. 1394.
6. Paul Valéry, *Cahiers*, edición con prólogo y notas de Judith Robinson, París, Pléiade, 1973-1974. Una selección de notas, que lleva por título «Soma y CEM», ocupa las págs. 1119-1149 del vol. I.
7. *Cahiers*, Pléiade, vol. II, pág. 1322.
8. *Oeuvres*, Pléiade, vol. II, pág. 810.
9. André Gide - Paul Valéry, *Correspondance, 1890-1942*. París, Gallimard, 1955, pág. 272, 275, etc.
10. *Cahiers*, C. N. R. S., I, pág. 175.
11. Balzac, *Louis Lambert*, ed. de Marcel Bouteron y Jean Pommier, París, Corti, 1954, pág. 82. Valéry conocía bien esta obra de Balzac, pero consideraba que había en ella algo de truco (André Gide - Paul Valéry, *Correspondances*, pág. 213). Es posible que el «café Lambert» que aparece en las últimas frases del monólogo de Teste sea una alusión a dicha obra.
12. *Monsieur Teste*, en *Oeuvres*, vol. II, pág. 17.
13. *Op. cit.*, pág. 17.
14. *Op. cit.*, pág. 23.
15. *Cahiers*, C. N. R. S., vol. I, pág. 176.
16. *Cahiers*, Pléiade, vol. II, pág. 364.
17. *Op. cit.*, pág. 372.
18. *Op. cit.*, pág. 1324.
19. *Oeuvres*, vol. II, pág. 1381.
20. *Op. cit.*, pág. 20.
21. *Op. cit.*, pág. 22.
22. *Correspondance*, pág. 281.
23. *Op. cit.*, pág. 14.
24. *Oeuvres*, vol. I, pág. 123. Cf. *Cahiers*, Pléiade, vol. II, pág. 1350.
25. *Oeuvres*, vol. I, pág. 1224.
26. *Oeuvres*, vol. II, pág. 65.
27. *Cahiers*, C. N. R. S., vol. I, pág. 208.
28. *Oeuvres*, vol. II, pág. 64.
29. *Cahiers*, C. N. R. S., vol. I, pág. 33.
30. *Oeuvres*, vol. II, pág. 61.
31. *Oeuvres*, vol. II, pág. 72-73.
32. *Cahiers*, Pléiade, vol. II, pág. 1392.
33. *Cahiers*, C. N. R. S., vol. I, pág. 208.
34. *Oeuvres*, vol. II, pág. 69.
35. *Oeuvres*, vol. II, pág. 65.
36. *Cahiers*, C. N. R. S., vol. I, pág. 59.
37. *Oeuvres*, Pléiade, vol. II, pág. 65. Valéry escribirá: «Teste es un místico y un físico de la self-ciencia pura y aplicada» (*Cahiers*, Pléiade, vol. I, pág. 263).
38. *Oeuvres*, Pléiade, vol. I, págs. 354-355.
39. El texto completo se encuentra en: Paul Valéry, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, edición prologada por Jean Levaillant. París, Gallimard, colección de Poesía, 1974, págs. 45-53, reseña y nota págs. 165-175. Jean Levaillant ha propuesto una sugestiva lectura de *Teste* en *Les Critiques de notre temps et Valéry*, prólogo de J. Bellemín-Noël, París, 1971, págs. 88-95.
40. *Agathe*, pág. 45.
41. *Oeuvres*, vol. I, pág. 1227.
42. *Oeuvres*, vol. II, pág. 70.
43. *Oeuvres*, vol. II, pág. 40.
44. *Oeuvres*, vol. II, pág. 40.

El problema de los tres cuerpos y el fin del mundo

Hillel Schwartz

La rica y bella dama norteamericana Ella Castle compareció en los juzgados de Clerkenwell ante un tribunal londinense que la declaró culpable de hurto y la condenó a tres meses de cárcel. La señora Castle se puso histérica: comenzó a emitir lastimosos gemidos y acabó dando gritos y forcejeando violentamente. «¡No puede ser», gritaba, «¡Dios mío! ¡No puede ser!».

New York Times, 7 de noviembre de 1896.

Atención. Los lectores impacientes por saber qué es eso del problema de los tres cuerpos tienen que realizar antes un sencillo examen.

Complete la siguiente cita de un famoso ensayista inglés de este siglo:

«Aprisionado en cada hombre gordo...»

Veinte segundos.

Diez segundos.

Se acabó el tiempo. Como escribió Cyril Connolly durante la Segunda Guerra Mundial, «aprisionado en cada hombre gordo hay uno delgado que hace frenéticamente señas de que le dejen salir».

Terrible frase para ser tan conocida, para ser el aforismo sobre la obesidad más citado, mal citado, parafraseado y parodiado. Frase que es obligado comentar por comenzar, como lo hace, con la cárcel, aunque con perspectivas de libertad, encabalar gordura y delgadez, insinuar gestos frenéticos justo antes de acabar.

¿Cómo quedó aprisionado este hombre delgado occidental? ¿Cómo se convirtió su cárcel en un hombre gordo occidental? ¿Y por qué está tan desesperado? ¿Por qué? ¡Oh! ¿Por qué está el hombre delgado mudo?

Tipp Hedren en una escena de *Marnie la ladrona*, de Alfred Hitchcock.



No vamos a responder a estas preguntas inmediatamente. A usanza del historiador que tiene una razón para cada historia y una historia para cada razón, empezaremos retrocediendo: *reculer pour mieux sauter*. El retroceso nos lleva de los ensayos escritos por Connolly durante la guerra con el título de *La timba inquieta* a una novela anterior, que lleva el epígrafe: «Está muerto, pero no yacerá.» Es un compañero de clase que tuvo Connolly en St. Wulfric quien escribió esta obra, *Subir a por aire* (1939), donde encontramos ciertos pasajes que quizá expliquen el terrible afonismo. «Soy gordo», admite el George Bowling de George Orwell, «pero delgado por dentro. ¿Nunca se les ha ocurrido pensar que hay un hombre delgado dentro de cada hombre gordo del mismo modo que dicen que hay una estatua dentro de cada bloque de piedra?»

Bowling es gordo y tiene cuarenta y cinco años, pero no está muy bien. Le preocupan unos nuevos dientes postizos, un cuello jabonoso, los bombarderos que vuelan casi a ras de las cabezas. Hace de cinco a diez libras semanales vendiendo seguros de «La Salamandra Volante» y vive lejísimos, en «una fila de cámaras de tortura adosadas» de la urbanización suburbana «Las Hespérides». En su jardín no hay manzanas de oro. El miedo es lo único que crece allí, en la tierra desnuda donde juegan sus dos mocosos. El miedo crece también en los ojos de su celosa esposa, «una de esas personas para las que la gracia de la vida está en prever desastres. Sólo pequeños desastres, claros.»

Fuera de allí, en un mundo no mucho más grande, sólo se habla de piernas, de un par de piernas de mujer que han aparecido en la sala de espera de una estación de tren envueltas en papel marrón. Las piernas en sí mismas no conducen a nada («Todas sangran igual, ¿verdad?», dice un tipo vulgar que es viajante de comercio), pero el papel marrón podría ser una buena pista (dice otro). George está sentado frente a los dos tipos en el tren de Londres; ya pensando en bombas y meditando sobre la gordura. «La verdad es que yo no he sido siempre gordo. He sido gordo durante ocho o nueve años, y supongo que ya he adquirido la mayoría de las características. Pero también es cierto que, por dentro, mentalmente, no soy del todo gordo... Tengo algo más dentro de mí, principalmente restos del pasado. Luego les hablaré de esto. Soy gordo, pero delgado por dentro. ¿Nunca se les ha ocurrido pensar que hay un hombre delgado dentro de cada hombre gordo del mismo modo que dicen que hay una estatua dentro de cada bloque de piedra?»

En seguida pasamos, tres líneas más adelante, al caso de las piernas de mujer, pero George tiene la mirada clavada en kilómetros de casas londinenses. «¡Dios santo! ¿Cómo no van a vernos los bombarderos cuando lleguen? Somos una descomunal

diana». Ve «casas que saltan por los aires, pantalones bombachos empapados de sangre, canarios que siguen cantando sobre los cadáveres».

¡Qué porquería! La comida es ya una porquería. Dos párrafos después de los canarios cantores, en una cafetería barata de Londres, Bowling se llena de espanto al ver que todo es «resbaladizo, brillante y aerodinámico... Se gastan todo en la decoración y nada en la comida. Esto no es comida. No hay más que listas de bazofia con nombres americanos, una especie de bazofia fantasma que no sabe a nada y que parece increíble que sea real. Es todo de lata, o lo sacan de cajas de cartón o de la nevera, si no abriendo un grifo o apretando un tubo... Todo es aerodinámico hoy día, hasta las bombas que Hitler nos tiene reservadas».

George pide un par de salchichas de Franckfurt mientras, fuera, un chaval que vende periódicos grita: «¡Las piernas! ¡Horribles revelaciones! ¡Todos los ganadores! ¡Las piernas! ¡Las piernas!» Las salchichas no son lo que George esperaba —la carne es pescado. Sucédáneos de salchichas. «Tuve la sensación de haber dado un mordisco al mundo moderno y descubrí de qué está hecho. ¡A lo que estamos llegando! Hoy día todo es escurridizo y aerodinámico, todo está hecho de otra cosa... Pescado podrido embutido en plástico. Bombas de porquería que estallan dentro de la boca.»

Consolado por un buen puro habano, sube por el Strand «como si fuese la única persona despierta en una ciudad de sonámbulos». Se pone filosófico, profético. «Y esta especie de sensación profética que tengo ahora continuamente, la sensación de que la guerra está a la vuelta de la esquina y es el fin de todas las cosas, no la tengo yo sólo. La tenemos todos, más o menos.»

La verdad es que en George es más fuerte. Los vendedores de periódicos pregonan las últimas noticias: «¡LAS PIERNAS! «DECLARACIONES DE UN FAMOSO CIRUJANO! Pero hay otro suceso que le llama más la atención: «¡APLAZADA LA BODA DEL REY ZOG!», es decir, de Ahmed Bey Zogu, defensor de la libertad albanio convertido en rey. Zog es también Og, rey de Basán, y George es un niño que está en la iglesia cantando el salmo 135 e imaginándose a los reyes Sihón y Og («que el Señor destruyó») como a grandes estatuas egipcias con «una leve y misteriosa sonrisa en el rostro».

Retrocedemos a 1900, a otro cuerpo, a cuando George tenía siete años y era delgado. Sus restos del pasado reaparecen a pesar de la irremediable existencia, y presencia, de su abultada masa, como si únicamente los kilos le sujetasen a un fatídico 1938. Tras 50.000 palabras de recuerdos, decide pasar una semana en su pueblo natal, Lower

Binfield, presentándose como un sólido hombre de negocios vestido con un traje nuevo, de franja azul y con el «efecto reductor» de una fina raya blanca.

Pero «no se puede volver a meter a Jonás en la ballena», ¿o sí? En 1938, Lower Binfield es una población manufacturera: gramófonos, medias Trueffitt, bombas. Nadie reconoce a George Bowling, hijo de Samuel. Es «sólo un tipo gordo, vestido con un traje azul, que anda haciendo un poco de turismo», sólo un forastero, «un poco gordo, desde luego, pero distinguido». Sale de caza por este sitio, que ahora tiene más de lata que de campo*, siguiendo el rastro del pueblo de la infancia enterrado en la ciudad adulta. «Y en todo el tiempo, no me topé ni una sola vez con nadie que me conociera. Yo era un fantasma, y aunque no fuese en realidad invisible, a mí me lo parecía.»

«Era raro, demasiado raro para explicarlo. ¿No han leído un cuento de H. G. Wells sobre un tipo que está en dos sitios a la vez —es decir, en realidad está en su casa, pero tiene una especie de alucinación y cree que está en el fondo del mar?»

Sin embargo, a George no le falta sustancia, y sabe muy bien cómo comprobarlo. Se sube a una bécula. Demasiada bebida en los tres últimos días, y demasiada comida: ha engordado dos kilos. Una tarjetita, donde la máquina le dice la buenaventura, le devuelve la confianza en sí mismo: «Posee usted dotes excepcionales, pero debido a su excesiva modestia, nunca le han recompensado como se merece... Le gusta demasiado apartarse a un lado y dejar que los demás se lleven el mérito de lo que ha hecho usted solo.»

Un párrafo más adelante, divisa a una mujer que le resulta familiar. Su primer amor. «No cabe duda. ¡Elsie! ¡Menuda vaca!» Un cuarto de siglo antes, Elsie era otra cosa, pero ahora se ha convertido en «esta vaca cargada de espaldas, que anda arrastrando los pies y con los tacones torcidos». George la sigue y entra en su pastelería. Le compra algo, pero ella no le reconoce, es «un cliente más, un forastero, un gordo como otro cualquiera. Es curioso lo que pueden hacer unos cuantos centímetros de grasa.»

El último día, George oye una explosión. Un bombardero que estaba haciendo prácticas ha dejado caer accidentalmente una bomba al final de la Calle Mayor. La bomba ha hecho saltar por los aires una tienda de ultramarinos; la sangre se mezcla con la mermelada y la gente se aglomera alrededor de una pierna. «Sólo una pierna, todavía dentro del pantalón y de una bota negra con tacón de goma Wood-Milne.»

George se larga, con la seguridad de que «la vida de antes se ha acabado» y de que, quiera o no quiera, lo que llega ahora, como la bomba caída accidentalmente, viene sin tener nada en cuenta. «Vienen los malos tiempos y vienen también los hombres aerodinámicos. No sé lo que viene después ni me importa. Sólo sé que si hay alguna cosa que

nos importe un poco, más vale que nos vayamos despidiendo de ella, porque todo lo que hemos conocido va a quedar hecho un asco en cuanto las metralletas se pongan a repiquetear sin parar.»

Hecho un asco va a quedar George cuando vuelva a su casa y tenga que enfrentarse a una esposa celosa, que está convencida de que le ha sido infiel. ¿Qué hacer? Podría decirle la verdad, explicarle que ha ido a ver sus viejos terrenos de caza. Podría mentir, confesar una aventura y cargar con las consecuencias, pero ahorrarse la discusión. O podría «soltar el viejo rollo de que he perdido la memoria».

Hemos hecho tantas citas de *Subir a por aire* porque queremos dejar claro lo intensas y persistentes que son ciertas redes de asociación cuyos orígenes procuraremos examinar detenidamente más adelante. Asimismo, queremos sembrar ciertas minas en este cementerio inquieto y contrastar ciertos ecos fantasmales —el sonambulismo, las envolturas y revestimientos, la invisibilidad, el apartarse a un lado, la amnesia. Cada uno de ellos hará valer sus méritos sobre la marcha.

Por el momento, tenemos ante nosotros el problema de los tres cuerpos. El primero es el cuerpo sustancial de la mediana edad, gordo y presente; el segundo, el de la juventud, delgado y pasado, y el tercero, el cuerpo fantasma de la muerte, aerodinámico y futurista. Son los tres reyes: Og, Zog y Gog (de Gog y Magog, o, como quizá hubiera preferido Orwell, del OGPU ruso, que hace una efímera aparición en una de las meditaciones de Bowling). Son las tres industrias de Lower Binfield: medias y calcetines Trueffitt, que dan forma al presente; gramófonos, que graban lo que ha pasado, y bombas, que preparan para el futuro. Son la ansiedad, la nostalgia y la pesadilla —las actividades de la conciencia, la memoria y la fantasía, respectivamente.

Tenemos también ante nosotros el fin del mundo, no como idea posterior ni como argumento secundario, sino como parte esencial de los tres cuerpos. El mundo que conoce el George Bowling cargado de kilos está a punto de acabar; el mundo que conoció en Lower Binfield ya no existe, y el nuevo mundo que pueda venir no le interesa mucho.

El problema de los tres cuerpos es el problema de sentirse a gusto en el propio cuerpo a través del tiempo. Es un problema planteado en Occidente como una cuestión de gordura, delgadez y aerodinámica. Que el fin del mundo y los contornos del cuerpo estén tan exactamente configurados, que una máquina que nos pesa sea también la que nos diga la buenaventura, que confundamos tan alegremente los kilos con el paso del tiempo, todo esto es para tener cierta desazón y una buena razón. Una buena razón

para trazar una historia cultural del cuerpo delgado que mora dentro del cuerpo gordo y de un tercer cuerpo que está más allá y es peligroso y, posiblemente, explosivo. Ha llegado el momento de retroceder del todo.

Urbanizaciones hespéridas

Nuestro primer paso hacia atrás nos lleva a los grandes almacenes. Aquí, durante la segunda mitad del siglo XIX, precisamente cuando la «sobrealimentación» amenazaba ya con convertirse en un trastorno grave, empezó a darse a conocer otro trastorno. Ambos tenían más de una cosa en común. Eran facilísimos de detectar y difícilísimos de controlar. Los dos estaban arropados por los complicados pliegues de la abundancia industrial. Eran enfermedades de deseo y consumo, de impulso y voluntad!

Los grandes almacenes eran un regalo para los ojos y las manos. La mayoría de las cosas estaban a la vista y podían tocarse. Los espejos y las cornucopias de escayola colocados en las paredes y techos no servían tanto para engañar los sentidos como para ensanchar los horizontes del deseo. Mediante este bazar de riquezas con un precio fijo claramente marcado, la compradora se libraba de la torpeza del mercado libre y de las presiones del atento comerciante al por menor. Se le dejaba que circulase por unos pasillos que conducían a las cosas más menudas de la vida, o se la subía en ascensores que la llevaban hasta los artículos más grandes².

Seductores hasta el punto de que «hasta la de creencias más arraigadas se abría instintivamente el bolso ante la fascinante exposición de cosas», los mostradores de los grandes almacenes se convirtieron en escenario de un nuevo tipo de hurto en que, el tomar, no el poseer, parecía lo más importante. En la década de 1870, este robo impulsivo, este tomar sin necesitar, tenía ya un nombre muy popular, «cleptomanía», que se refería en particular al síndrome de la típica mujer pudiente y de mediana edad que robaba cosas sin importancia cuando podía comprárselas perfectamente. La cleptomanía era un caso clarísimo de sobrealimentación fuera del comedor. No se trataba simplemente de que hubiese coincidido con la preocupación por la obesidad; había una correlación cultural entre ambas³.

Bautizado con el nombre de *klopémanie* en 1816 y de *kleptomanie* y «cleptomanía» en las décadas siguientes, el trastorno vio la luz del día incluido en una nueva categoría de «afecciones cerebrales crónicas» conocidas como monomanías y caracterizadas por

una «lesión parcial de la inteligencia, las emociones o la voluntad». Al igual que la piromanía, era una lesión de la voluntad y, por tanto, una *monomanía instintiva*, según el médico francés Jean Etienne Esquirol, que describió al monomaniaco como a ese tipo de paciente «que se aparta de su línea acostumbrada para cometer actos... que la conciencia rechaza y la voluntad no puede ya controlar. Las acciones son involuntarias, instintivas, irresistibles»⁴.

De fundamental importancia para el diagnóstico de esta monomanía era la idea imperante de que un monomaniaco considerado independientemente de su manía particular, no sólo estaba sano desde el punto de vista físico, sino que era un individuo cuya honradez resultaba fácilmente discernible. «Conozco el ejemplo de una mujer que era ejemplar por su acatamiento de la ley moral, salvo en un caso», escribió el médico norteamericano Benjamin Rush en 1786. «No podía evitar robar. Y lo más curioso de este vicio era que la mujer se encontraba en buena situación económica y no gustaba de la extravagancia en nada.» Rush no tenía a mano (claro está) los términos posteriores, pero esto difícilmente significaba que los monomaniacos en general, o los cleptómanos más en particular, hubiesen mantenido sus manías a raya hasta finales del siglo. Como ocurre siempre que se da un nuevo nombre a una enfermedad, se diagnosticaron numerosas cleptomanías retrospectivamente cuando las monomanías se hicieron certificables entre 1825 y 1860⁵.

«Certificables», porque la monomanía, o locura parcial, tenía repercusiones jurídicas. La locura parcial había sido utilizada como defensa en un caso de pequeños robos ya en 1815. Beau-Consell (!), ex comisario de policía de Toulouse, declaró que no podía responsabilizarse de los delitos que había confesado porque era un hombre virtuoso que padecía una propensión indomable al robo. Este razonamiento se aplicó en casos posteriores a pesar de lo extraño que resultaba desde el punto de vista jurídico, dado que la defensa se basaba en destacar una contradicción caracterológica por la que el delito se convertía en prueba de la enfermedad. En 1844 se revocó la sentencia dictada contra una francesa a la que se había declarado culpable de tres pequeños robos al demostrar un médico que el carácter de la mujer cambiaba totalmente cuando robaba guantes, cintas, ropa, broches: en estado normal era una madre y ama de casa tranquila y razonable, pero cuando la dominaba la cleptomanía se convertía en una persona agitada, amarga, despilfarradora y a la que le gustaba mucho la sopa de verduras⁶.

Lo importante era que los delitos —los robos— se cometían a pesar de uno mismo y, al parecer, sin más objeto que acabar fastidiándose uno mismo. El hurto se hacía sin

premeditación ni ánimo de lucro; el botín se guardaba en cualquier parte o se regalaba del modo más inocente a alguien, y en ambos casos, se olvidaba inmediatamente. Los cleptomano actuaban de un modo endemoniadamente furtivo, pero resultaba muy fácil descubrirlos, porque lo hacían sin orden ni concierto, como si se sintiesen obligados a manchar públicamente su, por lo demás, honradísima vida. Se trataba, por tanto, si no de locura absoluta, sí de una especie de locura moral.

Este fue el término insinuado en el primer caso importante de cleptomanía citado en la jurisprudencia médica de Estados Unidos⁷. A las ocho de la mañana de un día de agosto de 1848, en Brooklyn, Charles Sprague, de veinticinco años, se abalanzó sobre Sarah Warson, la tiró al suelo, forcejeó con ella hasta quitarle un zapato y se fue corriendo. A la mañana siguiente, el zapato apareció colgando del bolsillo del abrigo de Sprague en la imprenta donde trabajaba. El joven no se molestó en esconderlo ni en explicar su presencia allí.

Durante el juicio, su padre, el ministro congregacionista Isaac N. Sprague, declaró que Charles llevaba varios años comportándose de un modo extraño, desde que se cayó de la terraza de un segundo piso. De cuando en cuando, las mujeres de la familia echaban en falta algún zapato (siempre uno por par) y normalmente lo encontraban debajo de la almohada del joven, entre las sábanas de su cama o en sus bolsillos. Charles negaba los robos, y le castigaban, pero «no parecía recordar nada del asunto». El reverendo añadió que su hijo debía de tener el «sentido de la moral algo embotado», pero sólo con respecto a estos delitos. Tras escuchar las declaraciones de dos médicos, que defendieron el concepto de monomanía o locura parcial y su importancia en el caso de Charles Sprague, el juez dijo al jurado que «la particularidad de esta locura radicaba en lo que a la mente sana le parece un deseo sin objeto de apoderarse de zapatos de mujer para esconderlos y estropearlos». El jurado no tardó nada en emitir su veredicto: «inocente».

Este caso es digno de un ensayo sobre él solo, pero si ahora se podrían hacer otros diagnósticos, para los tribunales de habla inglesa de mediados del siglo XIX, «El pueblo contra Sprague» fue el comienzo del modo en que se iba a percibir jurídica y culturalmente la cleptomanía. Incluso en su juventud, ésta fue mucho más que una mera propensión de sujetos pudientes a cometer robos insignificantes. Comportaba también una «mirada perdida», un indicio de fetichismo, una amnesia selectiva y una clandestinidad inconstante, todo ello indicativo de un cambio de carácter pasajero, pero radical.

Los historiadores de la medicina podrían acusarnos de estar confundiendo intención y lamentablemente la locura parcial con la monomanía, la monomanía con la locura

moral, la locura moral con el fetichismo, etc. Sin embargo, las confusiones eran algo endémico en la psiquiatría victoriana, especialmente en lo referente a la cleptomanía, porque el robo insignificante se consideraba en sí mismo, independientemente de que hubiera o no otras pruebas de trastorno mental o físico, como el síntoma premonitorio y primero de una manía en toda regla o, lo que era peor, de algo llamado parálisis general⁸. Y las confusiones eran también populares, porque, cuando, alcanzada su madurez, la cleptomanía se trasladó a las urbanizaciones hespéridas, los pequeños robos inexplicables se debían al «impulso de una imaginación enferma»⁹, a una falta pasajera de voluntad o a una delincuencia moral brusca y fugaz —explicaciones, las tres, sutilmente fomentadas cada una a su debido tiempo por los creadores de los grandes almacenes.

En realidad, antes y después de finales de siglo, era muy corriente culpar a los grandes almacenes de las epidemias concurrentes de hurto y cleptomanía. Estos inmensos comercios, con sus mostradores repletos de novedades, gangas y artículos de lujo al alcance de la mano, alentaban los impulsos repentinos, se aprovechaban de la confusión entre necesidad y deseo, minaban la voluntad, sometían la probidad a pruebas insuperables. Los grandes almacenes eran mundos aparte, «mundos de ensueño», donde compradores con la mirada perdida podían enamorarse de las cosas, donde el tiempo podía olvidarse, donde una mujer adinerada podía encontrar refugio en probadores, aseos, salones de té. Y los almacenes hacían todo lo posible para disimular el límite entre lo utilitario y lo lujoso, lo vital y lo trivial¹⁰.

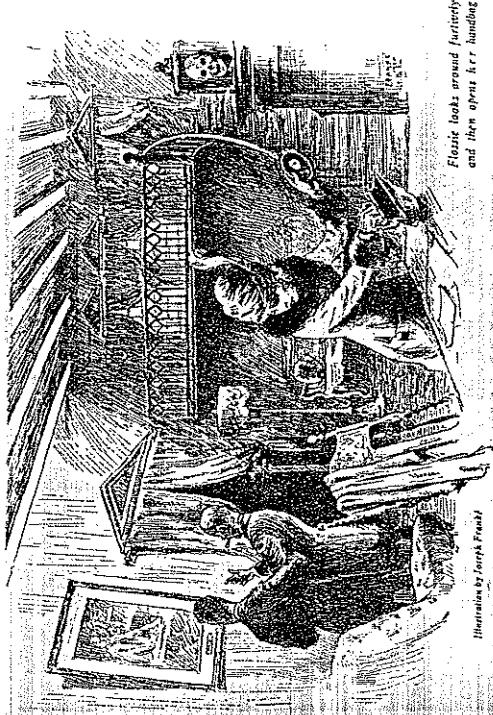
No es de extrañar que las mujeres robasen. Los hombres también, claro, pero ellas eran mayoría, y no sólo porque fuesen las que salían de compras. Los grandes almacenes se aprovechaban de las debilidades innatas de la mujer: la sensualidad, la tendencia a soñar despierta, al anhelo —algo hormonal— de cosas exóticas, más evidente durante la menstruación y el embarazo. Se sabía que las mujeres robaban cuando se encontraban en estas circunstancias, normalmente cosas brillantes, baratijas, chucherías, artículos de mercería. Si los grandes almacenes irradiaban cierta sensualidad, como pretendían la mayoría de ellos, entonces estaban proporcionando a las mujeres mayores oportunidades de seguir su tendencia natural a cometer un tipo de robo que era semejante a un trance¹¹.

Trance. En una época en que numerosos espiritistas y sonámbulos recorrían Europa y Norteamérica dando conferencias y haciendo demostraciones, en que las sesiones de espiritismo eran juegos de sociedad y el magnetismo animal estaba dando paso al hipnotismo, en que los fotógrafos hacían convincentes instantáneas de apariciones levitantes y los inválidos pasaban tardes enteras en penumbra, el trance era montada

corriente¹². A los rateros se les distinguía de los cleptomano porque en su robo había intencionalidad, finalidad y ausencia de trance. Por supuesto, robaban intencionadamente porque eran pobres, y debido a su indigencia, las tentaciones a las que pudieran sucumbir eran racionales; por tanto, eran culpables. Que la diferencia entre el hurto y la cleptomanía radicaba no tanto en el robo como en las circunstancias sociales del ladrón es algo que se tuvo en cuenta en seguida, y todavía hoy sigue poniéndose de relieve¹³. No hace falta que nos detengamos a comentar esta injusticia; pero lo que sí tenemos que señalar es que también se distinguía el hurto de la cleptomanía por la naturaleza del acto de robar. Si parecía calculado, si había colaboración, si se había repetido de forma exactamente igual en otros almacenes, si la manera de huir estaba planeada, entonces el robo era hurto; si parecía impulsivo, si era solitario, si no seguía ningún plan, si la mujer continuaba vagando sin propósito fijo por el almacén, entonces el robo era cleptomanía. Los rateros, impulsados por la pobreza (o la codicia o el simple placer de delinquir) estaban siempre lúcidos; los inocentes cleptomano, en cambio, se encontraban temporalmente en trance¹⁴.

Cabría pensar que el impulso y el trance raras veces van juntos; sin embargo, la cleptomanía estuvo marcada por la paradoja desde el principio: la persona pudiente que roba fruslerías —el rey que se guarda cucharillas, el caballero que se guarda servilletas, el filántropo que se guarda caramelos. Hacia finales de siglo, a algunos observadores se les ocurrió que podría haber también en juego una tercera paradoja: el ama de casa acostumbrada al ahorro doméstico que roba chucherías sin ningún valor. Estas mujeres, escribió el director de unos grandes almacenes en 1915, se hacen ladronas por culpa de sus maridos, que les dan muy poco dinero para sus gastos. Después de haber discutido largamente sobre el presupuesto doméstico e implorado un poco de dinero para caprichos, llegaban a los grandes almacenes con complejo de culpa, resentidas, con los nervios destrozados. Entonces, al ver tantas baratijas juntas, tantas bagatelas brillantes, se volvían «como el niño que quería la luna y alargaban la mano casi instintivamente»¹⁵.

Otros observadores más radicales sitúan este «alargar la mano hacia lo inalcanzable» en el contexto del impulso capitalista de adquirir, del modelo industrial del ahorro personal y la expansión económica —vía que se les abría a las mujeres sólo por poderes en medio del esplendor comercial de los grandes almacenes. «Me parecía como si todo me perteneciera», se suponía que tenía que confesar la cleptomano; «podría haberlo cogido todo». Recientemente, los historiadores han hecho hincapié en que las teorías de administración científica subyacentes a la Segunda Revolución Industrial tuvieron re-



Fleasit looks around furiously and then opens her handbag

Illustration by Joseph Frank

Cleptomania, obra de teatro de E. Cary Ranek. De *Theatre Magazine*, 32, 1920.

percusiones desde el punto de vista de la economía doméstica y que las mujeres acomodadas imbuidas del moderno espíritu científico tendían a ajustarse a un presupuesto muy austero tanto como las trabajadoras de las fábricas o las esposas de los inmigrantes. Dentro de este infinitamente alabado mundo de los grandes almacenes, lo que menos justificación tenía como compra —lo caprichoso, lo frívolo, lo efímero— era lo que más se sentían impulsadas a coger. Sus robos eran a la vez una protesta inconsciente contra las tiranías de un ahorro industrial y masculino y una reivindicación sobre la marcha de su derecho a desear cosas maravillosas y extraordinarias¹⁶.

Los mismos grandes almacenes se beneficiaban de la paradoja, a pesar de los robos. Estos grandes comercios se basaban en los axiomas contradictorios de que ningún deseo es irrealizable y de que ningún deseo puede ser satisfecho completamente. Sus directores aceptaban cierto grado de robo, especialmente si lo cometían mujeres «respetables»; el hurto tenía que ser tan crónico como ir de compras. La cleptomanía era la fiel, aunque furtiva, criada de la abundancia¹⁷.

En la década de 1880, la cleptomanía era un trastorno lo suficientemente popular como para que se alegase a modo de defensa en un caso de robo de caballos ocurrido en Texas, lo suficientemente conocido como para ser el eje de una comedia inglesa en tres actos, y lo suficientemente corriente como para que una doncella pudiese entregar tarjetas de visita a tenderos de Boston a quienes su señora acababa de robar. La gente del año 2000, al volver la vista hacia 1887, encontrará en el trato que recibían los

Dedicated to Miss Emma Collins.

MAMIE,
(Don't You Feel Ashamie.)

Words by WILL D. COBB.
Moderato.

Mamie was a girl - like,
Mamie took the case - like,
Mamie wash her case,
Mamie look to bed,
She look well at par - ties,
Take it - in some - thing,
Something with them,
This is what he said,
Take it - in some - thing,
Something with them,
This is what he said,

Mus. by GUS EDWARDS.
Mamie was a girl - like,
Mamie took the case - like,
Mamie wash her case,
Mamie look to bed,
She look well at par - ties,
Take it - in some - thing,
Something with them,
This is what he said,

Mam - ie was a klep - to - ma - mie,
She's been tak - ing; tak - ing some - thing all the time,
Once she took a no - tion
Ma - mie got me and left me,
She would be a la - dy
Ma - mie took a pil - low,
Mamie put it back,
I will tell you why,
Mamie took a seal - ribbon,
When I met my Ma - mie,
Mamie look my eye.

But a bold fellow walk by
Never more I'll see her

ref. ref.

Música de «Mammie (Don't You Feel Ashamie)»,
en P. Charosh y R. A. Fremont (ed.).
Song Hits from the Turn of the Century.
Nueva York, 1975.

cleptomano el único ejemplo del modo en que tratan ellos a los delincuentes si, como ocurre en la utopía de George Bellamy, ningún delito tiene entonces un motivo racional¹⁸.

En 1905, se produjo una petición de divorcio en Minnesota fundada en la cleptomanía de la esposa; se armó un circo transoceánico por el juicio de una rica belleza de San Francisco pillada con las manos en la masa mientras trataba de añadir algo más a su colección de objetos robados en tiendas de Londres, que constaba ya de dieciocho peines de carey, diecisiete abanicos, dieciséis broches, siete espejitos con marco de marfil y varias pieles de marta y chinchilla; se hicieron toda clase de especulaciones a ambos lados del Canal de la Mancha sobre la identidad de una duquesa inglesa detenida por hurto en París; aparecieron varias noticias de segunda mano sobre princesas alemanas y rusas obligadas a pagar grandes multas como consecuencia de sus robos; se crearon diversas piezas y canciones de vodevil entre las que figuraba «Mamie (Don't You Feel Ashamie)», donde Mamie era una «cleptomamie, cleptomamiaca», y una película bastante significativa en la historia del cine, *La cleptomana*, de Edwin S. Porter¹⁹.

Tanta publicidad suponía que los criterios utilizados a la hora de juzgar la cleptomanía desde el punto de vista jurídico y médico eran de dominio público en la alta sociedad y entre los ladrones profesionales y sus abogados. De hecho, cualquier persona a la que se descubriera robando —sobre todo, en los grandes almacenes— podía confiar en que le disculparan diciendo que era cleptomana, a menos que fuera claramente indigente o de mala fama. El modo en que el ladrón reaccionaba cuando le descubrían era en sí mismo una prueba en favor o en contra de la presunción de cleptomanía.

Saber exactamente cómo reaccionaría un cleptómano tenía, por tanto, muchas ventajas. Las mujeres adineradas y respetables que no respondían como lo haría una cleptomana podían ser tratadas como vulgares ladronas. Mary Plunkett, detective de los almacenes Macy's de Manhattan, se vio obligada a llevar ante los tribunales a una señora muy respetable porque «se mostró rebelde y desafiante, y no quiso revelar nada de sí misma». En el caso de otra mujer igualmente respetable, «hubo que hacerle sentir el peso de la ley, porque se declaraba inocente y protestaba y amenazaba». La verdadera ladrona era descarada, violenta, testaruda²⁰.

La cleptomana, en cambio, se mostraba avergonzada y arrepentida. Cuando se la abordaba nada más salir de los grandes almacenes, comenzaba con una indignada negación nacida de la amnesia y la sorpresa: «¿Cómo se atreve a acusarme de una cosa así?! ¡Yo jamás haría nada así! ¿Por qué iba a hacer yo una cosa así?!» Pero, una vez apartada del bullicio callejero y llevada a la oficina del director, no tardaba en mostrarse

espantosamente avergonzada y hacía una ingenua y lacrimógena confesión: «No recuerdo haberme llevado los artículos, no quería llevármelos, no tenía intención de robar nada, estaba aturdida, no sabía lo que estaba haciendo, me empujó una fuerza irresistible, un impulso repentino, no era yo, no pude evitarlo, pagaré los artículos, por favor, no me denuncien, sería una vergüenza para mi familia, nunca podría olvidarlo».²¹

Cabe apreciar la popularidad de la confesión cleptomaniaca y la notoriedad de la vergüenza de haber robado en dos artículos aparecidos en primera plana en el *New York Times* del 11 de diciembre de 1897. A la derecha, en la sexta columna, el titular «Robaba para vivir» nos presenta el caso de una mujer sin casa, ni tan joven ni tan guapa como un periódico de la mañana había hecho creer al reportero del *Times*, que confesó haber robado cuatro botellas de whisky y un frasco de aceitunas en la S. S. Pierce Company de Boston. Marie Wilkins, que es como se llamaba la mujer en cuestión, declaró que estaba aturdida por la detención —tan aturdida, que dio dos direcciones distintas y dijo: «he olvidado todo». No, no había robado nunca, y no sabía por qué se había llevado el whisky, porque no bebía. Culpable o no, aturdida o no, ahí estaba esa mujer, tratando desesperadamente de alegar a la vez pobreza y cleptomanía, tarea heroica y casi imposible.

A la izquierda, en la segunda columna y con el titular «Aglomeraciones para ver a las ladronas», aparece la noticia de que la multitud abarrotada hasta el mismo banquillo de los acusados la sala donde cuatro respetabilísimas señoras de Lynn, Massachusetts, van a comparecer para dar cuenta de ciertos pequeños robos. Horas antes de que se abriese la sala, algunas de las mujeres más famosas de la ciudad hacían ya cola para vislumbrar a las acusadas, que aparecieron cubiertas con un velo y fueron llevadas poco después al despacho del juez en un coche cerrado.

Vistos estos contextos, cabe apreciar también la potencia de la confesión cleptomaniaca, que demostraba la inocencia impulsando el robo a través del aturdimiento de las compras, primero, y de la neblina de una amnesia temporal, después, para, al final, ofrendarlo ante el altar de una fuerza irresistible. Este ritual no sólo purificaba al pecador, que se había llevado algo sin necesidad, sino que hacía responsable a algo distinto, a otro. «Después de todo, no fui yo quien lo hizo.» Por eso las mujeres, en sus confesiones y ante los tribunales, daban a menudo nombres falsos —en parte por miedo a la ira de sus maridos y a la deshonra social, pero también y en la misma medida porque creían que el ladrón era en realidad otra persona²².

¿Quién? ¿No sería otro yo, activo, hábil, emocionalmente inestable, indigente y al que no se podía negar nada? ¿No sería un yo sin las trabas morales, sociales y econó-



MOLLIE FANCHER AND HER AUNT, MISS SUSAN E. CROSBY, TAKEN IN 1886.

Mollie Fancher y su tía, Sra. Susan E. Crosby, en 1886. De Abram H. Dailey, *Mollie Fancher: The Brooklyn Enigma*, Brooklyn, 1984.

micas de una sensata mujer casada? ¿No sería un yo más joven, infantil, quizá adolescente, atraído por las sensuales vistas del mundo de los grandes almacenes y dado a echar mano a las cosas impulsivamente? ¿No sería un yo pícaro, rebelde, teatral, como la Mamie del vodevil:

She took things so easy, she took things so nice,

People always wondered, she never took advice.

She became a actress, but the show could never start.

For Mamie took a fancy, she took a leading part.^{23**}

¿No sería un yo osado, incluso arrogante, expuesto a encontrar en cualquier momento su perdición?

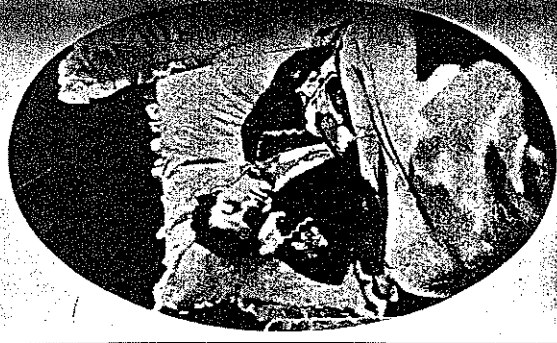
Og/Zog

¿No sería en realidad un segundo yo?

Entre 1860 y 1912 hizo su aparición, tan brusca como oportunamente, otro extraño trastorno: la personalidad múltiple. Y en casi todos los casos famosos, el segundo yo que salía a la superficie era más atlético, exigente, sociable, irresponsable, juvenil, sensual, espontáneo, provocador, espectacular e imprudente que la mujer configurada por la primera personalidad²⁴.



MOLLIE FANCHER EN 1889, EN FRANCÉS.



MOLLIE FANCHER CINCO MESES DESPUÉS DEL ACCIDENTE.



MOLLIE FANCHER DURANTE LOS PRIMEROS NUEVE AÑOS DE SU ENFERMEDAD.



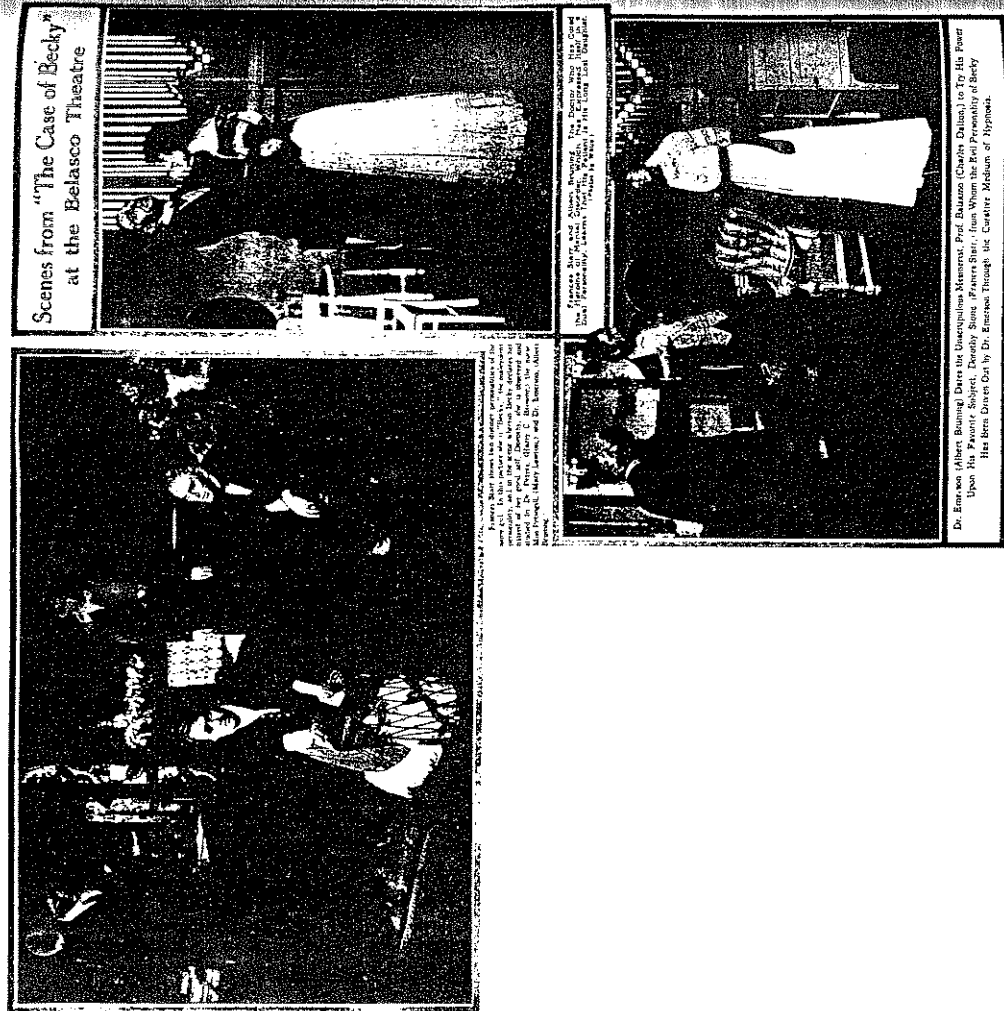
MOLLIE FANCHER AL FINAL DE LOS NUEVE PRIMEROS AÑOS DE SU ENFERMEDAD.

Mary Reynolds (caso iniciado en 1811; comunicado vagamente en 1816, 1830 y 1843; publicado con detalle en 1860 y 1888, y citado en muchas ocasiones a modo de primer ejemplo) era sosegada, melancólica, aficionada a la lectura, reservada; su otra personalidad le puso una trampa a un oso, agarraba serpientes de cascabel por la cola, corría por el bosque y le gastaba ingeniosas bromas de mal gusto a su antecedido yo normal²⁵. Féida X (iniciado en 1858 y comunicado incesantemente desde 1860) era depresiva, taciturna, poco comunicativa; en su otra personalidad era animada, alegre, segura de sí, y parlanchina²⁶. Mollie Fancher, «la maravilla psíquica del siglo XIX», primero se hizo famosa por su ayuno y luego, en 1875, comenzó a manifestar varias personalidades alternas —Idol, Rosebud, Pearl, Ruby— que eran más traviesas, espirituales, infantiles y vivarachas que la Mollie que yacía inválida en su cama²⁷. Anna O. (1881-1882; comunicado por Breuer y Freud en 1893-1895 y citado desde entonces como caso fundamental de la historia del psicoanálisis) era brillante, pero melancólica; en su otra personalidad era mala y abusiva, y a menudo hablaba como una cría políglota²⁸. Alma Z. (1883-1884; comunicado en 1893) era seria y pensativa, estaba postrada en cama y sabía leer y escribir; como «Twoey» era infantil, tenía un vocabulario limitado que hablaba como si se tratara de un dialecto indio y era insensible al dolor²⁹. Léoni (comunicado en la década de 1880 por los Janet) era triste, tranquila, soa, amable, tímida; como Léontine era alegre, ruidosa, impertinente, inquieta y vivaracha³⁰. La señorita Beauchamp (1898-1904, descrito exageradamente en 1905 y representado en el

teatro de 1912) era reservada, escrupulosa hasta lo patológico, seria, circunspecta; pero la poseían varias personalidades alternas, la más fuerte de las cuales era terriblemente aventurera, ingeniosa, sociable, frívola y dada a cometer barrabasadas que ponían a su yo bondadoso en situaciones muy comprometedoras. «Y por extraño que parezca», escribió un crítico sobre la interpretación de Frances Starr en la adaptación teatral del caso, producida por David Belasco en 1912 con el título de *El caso de Becky*, «el efecto emocional de los papeles tal como los interpreta la señorita Starr es tan grande, que se desea profundamente que la "malvada Becky" vuelva a la oscuridad de donde salió y se sienta una gran alegría al ver a la "dulce Dorothy" libre de sus temores»³¹.

No todos los casos famosos eran de mujeres. Sin embargo, cuando los hombres eran poseídos por otro yo, tendían a los extremos —dejando atrás la niñez para llegar hasta la primera infancia³², yendo más allá de las travesuras, hasta el delito, la agresión y el asesinato³³. O desaparecían, amnésicos, para reaparecer semanas, meses, años después en otra ciudad u otro país³⁴. El público europeo y norteamericano los conoció por las novelas románticas repletas de sosias fantasmas, por las historias de desapariciones sorprendentes publicadas en periódicos y revistas y, sobre todo, por *El extraño caso del Dr. Jeekyll y Mr. Hyde*, que se publicó en 1886 y se hizo popular en el acto³⁵.

La avalancha de casos médicos, la influencia de la ficción y el drama, la intriga filosófica inherente al fenómeno relacionado de la hipnosis, la creciente notoriedad de los médiums que afirmaban estar en contacto con sus reencarnaciones anteriores, todos



Scenes from "The Case of Becky" at the Belasco Theatre

Francis Starr from the first performance of the play. In this picture he is wearing the costume of the first act. Behind him is the actress who played the part of "Becky" in the original production. The photograph was taken by the photographer Mr. Frank (Mrs. Lantieri) and Dr. Wilson, after the first performance.

Francis Starr and other members of the cast in the first act of the play. The photograph was taken by the photographer Mr. Frank (Mrs. Lantieri) and Dr. Wilson, after the first performance.

Dr. Emerson (Miss Beving) drives the distinguished Minister, Prof. Buzzone (Charles Dilling), to Tip the Four Upon Their Faces. The photograph was taken by the photographer Mr. Frank (Mrs. Lantieri) and Dr. Wilson, after the first performance.

estos factores hicieron que se comenzase a especular sobre la posibilidad de que cada uno de nosotros tuviera uno o más yoes aparte del normal. El psicólogo y filósofo William James incluso se atrevió a escribir: «El mismo cerebro podría favorecer a muchos yoes conscientes, que se alternan o coexisten.» Al mismo tiempo, su amigo Morton Prince, que fue terapeuta de la señorita Beauchamp, se preguntaba: «¿Tenemos dentro de nosotros una segunda personalidad... que observa, recuerda y gobierna nuestros actos más de lo que imaginamos?» Los fisiólogos británicos que estaban estudiando las dos mitades del cerebro pensaban si no tendría cada una de ellas una personalidad propia. Emile Durkheim aseguraba en 1893 que todos tenemos *deux consciences*, una egoísta y otra dedicada a la comunidad. En 1897, el médico neoyorquino R. Osgood Mason no dudó en plantear claramente la cuestión: «¿No es posible, entonces, que las personas normales y corrientes tengan una segunda personalidad oculta tras su yo corriente y cotidiano y que, en condiciones que favorezcan un reajuste, este yo subliminal escondido salga a la superficie...?»³⁶.

Lo que queremos hacer notar es, claro está, que este segundo yo, culturalmente presente y asequible a finales del siglo XIX a ambos lados del Atlántico, era el que se insinuaba en las confesiones cleptomaniacas. Como acabamos de ver en los casos de mujeres con personalidad múltiple, era un yo más joven, menos reprimido, más animado, más travieso, más voluble. Ya le habían pillado robando de vez en cuando³⁷. Adoptaba o recibía otro nombre. Podía dominar el cuerpo, mover las manos hacia todo lo que brillase, comprometer la integridad de la primera personalidad. Irresistiblemente.

Culpa por disociación, sí, pero difícilmente identificación errónea. El ladrón de la cleptomana y el embaucador de la primera personalidad eran más que parecidos. Tenían la misma forma de actuar. Se materializaban durante los estados crepusculares, mientras la primera personalidad hacía punto o cosía, se despertaba de una siesta, entraba en un trance hipnótico, compraba en los «mundos oníricos» de los grandes almacenes. Eran, por lo demás, inconscientes del tiempo, se olvidaban de él, no podían seguirlo con un reloj. Liberaban al cuerpo del dolor y la parálisis, de los presupuestos ajustados y los descos reprimidos, otorgándole temporalmente el derecho a lo alegre y lo frívolo. Cuando se iban, lo hacían internándose en la noche como un ladrón, hasta quedar fuera de la vista, fuera de la conciencia, fuera de la memoria. De vez en cuando, dejaban tras de sí ciertos recuerdos para que la primera personalidad tuviera alguna pista de dónde había estado, de qué había hecho. La señorita Beauchamp se enteraba de los compromisos sociales de su segundo yo solo porque encontraba unas notas garabateadas por

ese alter ego liante y desinhibido. Las cleptomanas se enteraban de las nuevas adquisiciones hechas por su segunda personalidad sólo porque encontraban chales, cintas, anillos, cuya existencia desconocía su primera personalidad³⁸.

El segundo yo era el segundo de los tres cuerpos, el dulce cuerpo de la juventud. Ella era el cuerpo del pasado, con una despreocupación infantil del tiempo y la propiedad. «Las histéricas», escribieron Breuer y Freud en cursiva refiriéndose a Anna O., «*padecen principalmente de recuerdos*», así que el hipnotismo quizá efectuase las curaciones haciendo que los pacientes volvieran a un trauma fundamental —pero cualquiera que fuese la terapia hipnótica, proustiana, espiritualista, teosófica, freudiana—, parecía estar reconocido que el segundo yo permanecía fijado a un pasado Binfield, el Og de Zog³⁹.

Bazofia fantasma

El segundo yo era el dulce cuerpo de la juventud: *delgado* y pasado. Ella era más ligera, más ágil, más vigorosa. Era virgen y potente, a la vez ingenua y enérgica. Personalificaba esas sensaciones que ahora relacionamos con una delgadez dinámica y que eran uno de los rasgos de otro fenómeno característico de finales del siglo XIX. También éste tenía un segundo yo en su centro oculto.

El ayuno iba asociado a lo espiritual y lo visionario desde tiempo inmemorial. Podía tener la misma función que la vía del chamán al trance o el camino del asceta al conocimiento. Podía expresar arrepentimiento privado o expiación pública, resolución privada o determinación pública. En el mundo cristiano le daban realce la Eucaristía y la idea de lo transustancial o consustancial, tras lo cual se perfilaba un problema de los tres cuerpos especialmente complejo⁴⁰.

Para ciertas niñas y jóvenes a las que se conocía como «ayunadoras», el ayuno conducía a través de la piedad a la posesión de nuevas facultades. Desde al menos el siglo XIII⁴¹, tales facultades habían sido por lo general taumaturgicas y proféticas; pero, a finales del siglo XIX, las ayunadoras compartían un presente transparente y un pasado invisible. Para Louise Lateau, de Bélgica, el ayuno generó el éxtasis y la aparición de estigmas: en 1864, aparecieron en su cuerpo las heridas sangrantes de una crucifixión anterior⁴². Para Sarah Jacob, del País de Gales, el ayuno fue más bien un matrimonio espiritual, pues en 1867, cuando tenía diez años, sus padres la vistieron de novia de Cristo y rodearon su cama de coronas de flores⁴³. Para Mollie Fancher, de Brooklyn,

el ayuno fue, en 1865, el primer paso hacia la clarividencia, don que no perdió cuando empezó otra vez a comer algo en la década de 1880. Veía a través de varios sobres metidos uno dentro de otro, distinguía los colores por el tacto, sabía exactamente qué estaba haciendo a determinada hora un hombre situado a más de mil kilómetros de distancia y encontraba a personas desaparecidas⁴⁴.

El ayuno no tenía por objeto conseguir una codiciada delgadez; un cuerpo delgado no era en sí mismo la virtud. De hecho, Sarah Jacob engordó más en la cama, mientras que Mollie Fancher era «una mujer de pies a cabeza». Ayunar servía más bien para acceder a un yo interior y a un mundo en que los contactos con lo espiritual, lo etéreo, lo trascendental resultaban mucho más sencillos. El ayuno ponía al descubierto la personalidad interna y la materia de la que el mundo estaba hecho. La clarividencia de Mollie Fancher era posible porque, con su ayuno, había hecho el mundo más delgado, más transparente, de modo que «ningún rincón, por remoto que fuera, escapa a su penetrante mirada»⁴⁵.

La medicina reformista de la época consideraba el ayuno como una especie de homeopatía activa, que fortalecía el cuerpo eliminando los venenos acumulados en él y devolviendo al sujeto al núcleo vital de su ser, al «hambre natural». Los ayunos largos eran prueba de los enormes recursos espiritualistas del yo interno y, al mismo tiempo, la forma que tenía el despilfarrador de recuperarlos. Tras un ayuno de cuarenta días que realizó Henry S. Tanner en Nueva York en 1880, el reverendo C. S. William, de la iglesia episcopal metodista de Seventh Street, habló con pleno convencimiento de la superioridad de lo inmaterial sobre lo material y de la santidad del dominio de uno mismo. El propio Tanner declaró que «quería que se viese lo fuerte que es la voluntad humana y demostrar a los materialistas que hay algo más que oxígeno, hidrógeno y carbono en el cerebro»⁴⁶.

Los ayunos prolongados daban pie a afirmaciones teológicas y propaganda fisiológica, pero eran también noticias, redactadas al estilo de las novelas por entregas, y un entretenimiento muy popular. Había famosos artistas del hambre que se ganaban la vida ayunando en público durante treinta o cuarenta días, e incluso más. Giovanni Succi, Stefano Merlati y Clare de Serval atraían a un público lo suficientemente numeroso como para que les resultara rentable hacer giras por Europa y Estados Unidos entre 1880 y 1912. La gente no iba a contemplar embobada a unos esqueletos andantes, como los que acostumbraba a exhibir P. T. Barnum, sino a quedarse boquiabierta ante la

resistencia de Kozawa, Cetti, Beauté, Tosca o Cavanagh (el impostor irlandés), que recurrían a una fuerza interna para evitar la muerte⁴⁷.

El ayuno era, por tanto, un drama, y, en 1909, las sufragistas inglesas supieron sacar provecho de él con algunas de las primeras huelgas de hambre políticas⁴⁸. El ayuno revelaba el mundo material tal como era, invocaba a un segundo y vehemente yo y apartaba el velo del reino espiritual. Era una forma de restablecimiento —de la justicia, la salud, la claridad. Devolvía la armonía, el «hambre natural» del lactante, la acuidad del niño, el resplandor interior del espíritu prístino. Devolvía ese dulce cuerpo de la juventud, más delgado y pasado.

Conducía también a un cambio de carácter. Mollie Fancher fue primero una ayunadora; luego, una personalidad múltiple. En 1824, la señora H., de Inglaterra (caso comunicado en 1879) se quedó dormida nada más casarse y no comió nada durante meses; cuando por fin despertó, no recordaba a nadie, pero estaba más animada, tenía más hambre y era más infantil que en su primera y desconsolada personalidad. Anna O. comía poquisimo y, durante una época, «rechazaba todo alimento» a menos que Breuer le diese de comer como a un niño. Marceline R., tratada en 1886, no podía comer nada en su primera personalidad, pero el yo secundario inducido por hipnosis le devolvió el ánimo, el apetito y el peso bajo vigilancia de Jules Janet. B. C. A., una de las pacientes de Morton Prince, sufrió un *shock* al morir un ser querido y no pudo comer ni dormir durante meses; después de un segundo *shock* volvió a ser B., animada, informal, alegre y aficionada a pasear por el bosque. Sufrió otra conmoción y entonces se convirtió en A., que era neurasténica y no tenía apetito. En el caso de Doris, con la que habían cometido terribles abusos de niña, la primera personalidad (la «Doris real») perdió casi por completo el sentido del gusto entre 1892 y 1911 y, «nunca comía nada porque le gustase»; convertida en la marimacho Margaret, que apareció en 1909, saboreaba los alimentos y le gustaba comer⁴⁹.

Así pues, como el robo del cleptómano, el apetito del segundo yo era incontestable. Pero se trataba de un apetito surgido del pasado, un hambre infantil, la necesidad de alimentar a un cuerpo del pasado, activo y animado, atlético y ágil, sin ansiedad ni indigestión. Ese cuerpo podría ser, por tanto, tal como recuerda haber sido el George Bowling de Orwell, mucho más delgado y, no obstante, capaz de regalarse con grandes cantidades de comida, «puñ de ternera, rosbif y tortas, cordero cocido con alcaparras, cabeza de cerdo, tarta de manzana, bollo de pasas y brazo de gitano». No es de extrañar que a Bowling se le abra más el apetito cuando deja las salchichas de Frankfurt del presente por comidas rescatadas del pasado en el George, el mejor hotel de Lower

Binfield, cuyo antiguo letrero muestra a san Jorge «en un caballo muy delgado pisoteando a un dragón muy gordo».

En Binfield, Bowling se hace extrañamente invisible y ve todo con una claridad extraordinaria. Habla con gente de su niñez que no le reconoce y siente que está en dos sitios a la vez: ve cosas de finales de siglo tras las nuevas y baratas fachadas de 1938. Al recurrir a su segundo yo, parece haber adquirido facultades especiales, como las de las ayunadoras o las atribuidas frecuentemente a las personalidades múltiples. La «Twoevy» de Alma Z. tenía una sagacidad sobrenatural. El reverendo Thomas Carson Hanna, que no sabía lo que era el hambre en su estado de regresión absoluta, se volvió clarividente y encontraba objetos ocultos. Anna Windsor, que sólo tomaba líquidos y trocitos de galletas en su primera personalidad, veía con la frente en la segunda. Mary Lurancy Vennum, la «maravilla de Warseka», parecía muerta, veía a un hermano y a una hermana suyos que habían fallecido y, poseída por la personalidad de su difunta vecina Mary Roff, daba convincentes muestras de conocer muy bien la vida íntima de ésta⁵⁰.

Bueno, pues aquí lo tenemos: el sonambulismo, la invisibilidad, las envolturas y revestimientos, la amnesia. Hemos intentado mostrar cómo la ficción compartida de una persona dentro de otra, de un cuerpo dentro de otro, pudo cobrar tanta fuerza en la segunda mitad del siglo XIX. Hemos intentado mostrar cómo ese segundo yo llegó a identificarse en tantos escenarios —los grandes almacenes, el lecho del inválido, el consultorio médico, el hospital psiquiátrico, el juzgado, la columna periodística, la sala de exposiciones— con el dulce cuerpo de la juventud, delgado y pasado, inquieto, de travesío e indigente. Hemos tratado de demostrar lo profundamente arraigado que estaba el aforismo de Orwell-Conolly en la cultura europea y norteamericana de la segunda mitad del siglo XIX. La ficción de un cuerpo dentro de otro la compartían ladrones, abogados, jueces, mujeres distinguidas, médicos, espiritistas, hipnotizadores, autores de teatro, creadores de piezas de vodevil y realizadores de cine. Podríamos haber sobrepasado las confesiones cleptomaniacas, las personalidades múltiples y las ayunadoras para considerar también otros fenómenos: la entusiástica acogida que tuvo *Trilby*, de George du Maurier, y la imagen de Svengali; el uso de la doble exposición en el nuevo arte de la fotografía; el progreso de la medicina interna debido a la antisepsia, la anestesia, la bacteriología, la biología celular y los rayos X...

Pero no necesitamos más pruebas de esta ficción compartida del segundo yo que hay dentro de la primera personalidad. Lo que necesitamos son respuestas a ciertas pregun-



Cher Albert et le libérateur

37

Fig. 1. Paris, A. C.

- Ce qui m'chiffonne c'est que j' suis accusé de douze vols!...
- Il y en a douze... tant mieux... je plaiderai la monomanie!

H. Daumier, de *Les gens de justice*, 1846, Paris, Biblioteca Nacional.

tas muy molestas. ¿Cómo llegó el segundo cuerpo a quedar aprisionado dentro del primero? ¿Por qué la desesperación? ¿Y de dónde el mutismo?

¡Horribles revelaciones!

En la película de Edwin S. Porter *La cleptomana*, una mujer pobre y medio muerta de hambre roba un pan para su hijo enfermo. La atrapan y se la llevan a rastras a la cárcel. Mientras tanto, una señora rica roba unas baratijas en unos grandes almacenes. Detenida por un vigilante, va a los tribunales en su propio coche. La pobre es humillada y condenada por ladrona. A la rica la absuelven por cleptómana. Epílogo: la figura de la Justicia, con los ojos vendados, sostiene una balanza en la que está pesando una bolsa de oro y un pan. La balanza se inclina del lado oro; a la Justicia se le cae entonces la venda y se ve que tiene un solo ojo, fijo en el brillo dorado⁵¹.

El uso que hace Porter de secuencias paralelas fue, en 1915, una innovación casi tan importante como su invención del primer plano y el montaje dramático. Sin embargo, la moraleja de su historia no era tan nueva; de hecho, la película constituyó una clara señal de que la justicia había empezado a mirar con desconfianza la cleptomanía.

Siempre hubo incrédulos, como, por ejemplo, el humorista francés Honoré Daumier, que, ya en 1846, concibió la siguiente conversación entre un abogado y su cliente: «Ce qui m'chiffonne, c'est que je suis accusé de douze vols!», declara el segundo. «Il y en a douze?», dice el abogado. «Tant mieux. Je plaiderai la monomanie!»⁵². La cleptomanía (la manía de robar) le pareció una excusa demasiado cómoda a Alfred Swain cuando escribió, a mediados del siglo, su *Medical Jurisprudence*, donde dijo que «la evidencia de un estado mental trastornado no debería depender en este caso de la naturaleza del acto porque, entonces, una persona moralmente depravada podía alegar locura para justificar cualquier delito o crimen». Johann Ludwig Casper consideró con escepticismo varios de estos alegatos y descubrió que la mayoría de ellos dejaban mucho que desear. Médico de la Universidad de Berlín, afirmó, en un manual de medicina forense que escribió en 1860, que pocos ladrones robaban realmente por necesidad, que el instinto de posesión era un rasgo muy arraigado del ser humano que tenían que dominar tanto los ricos como los pobres y que el robo sólo, sin epilepsia, imbecilidad o demencia concomitantes, no era prueba de manía y tenía que ser castigado por la justicia como cualquier otro delito⁵³.

Por los cleptomanoes, con su confesión de amnesia e impulso irresistible, con sus alusiones a un segundo yo, podían ocultarse entre los todavía opacos pliegos del caso McNaughton, de 1843, que garantizaba clemencia si el acusado demostraba que no distinguía el bien del mal en el momento de cometer el delito. No fue hasta que los abusos previstos por Taylor despertaron el interés público que la cleptomanía comenzó a perder pie en el terreno jurídico. En 1893, por ejemplo, una tal «Mary Smith» fue acusada de robar una prenda de seda y dos pares de guantes. Compareció ante el juez llevando un paraguas con mango de plata que declaró haber robado «inconscientemente». «Sí», replicó el juez, «supongo que éste es otro de esos casos de familia respetable», y fijó una fianza de trescientos dólares. Cuando la señora Solomon (rica viuda llamada D. Landberg) fue detenida en 1899 por guardarse artículos en el forro de su abrigo de piel de foca, su abogado dijo que él pensaba que «padecía cleptomanía». En 1906, Mark Alter declaró haber sido abogado defensor en más de quinientos de tales casos vistos en Nueva York. Según sus cálculos, se detenía a cuatro mil rateros cada año y no se condenaba más que cincuenta⁵⁴.

Sin embargo, alrededor de esta época, a los tribunales de otras partes⁵⁵ les resultaba ya sumamente sospechoso que se defendiese el hurto alegando «un impulso irresistible a robar», y los criminólogos no tardaron en empezar a llamar a la cleptomanía «robo patológico». Éste, afín a la mentira patológica, llevaba el sello del fraude; a las personas que alegaban cleptomanía se les describía como a artistas de la estafa o timadores. En una obra de teatro de un solo acto producida en 1920, una pareja de embaucadores convencen al «muy digno, altanero y pomposo» doctor Dabney Wilshire de que la mujer, Fossie, es una cleptómana. Fingiéndolo estar muy nerviosa, Fossie deja caer en su bolso los libros, relojes, instrumentos quirúrgicos y marcos de plata del doctor, pero su marido promete pagar lo que se pierda y devolver todos los objetos esa misma noche en una cena que se va a celebrar. Por supuesto, la pareja no aparece. En una película de 1921 titulada *Lo que ningún hombre sabe*, un abogado trata de ocultar la cleptomanía de su esposa sobornando a un testigo, pero le descubren y le expulsan del colegio de abogados; obligado a vivir entonces en los barrios bajos, se encuentra con que su mujer es una auténtica ladrona. En 1925, en Francia, el jefe de la sección de propaganda de la Liga de Higiene Mental emprendió una campaña contra el concepto de cleptomanía, que, a su entender, no era válido ni como entidad clínica ni como defensa jurídica. Propuso que los grandes almacenes pusieran «inspecteurs de prophylaxie mental» muy bien uniformados en los puntos más visibles para intimidar a los posibles rateros, que,

de lo contrario, podrían ser presa de «impulsos irresistibles», y sugirió también que se administrasen unos azotes a quienes no se dejasen disuadir y fuesen descubiertos robando⁵⁶.

Rebautizados, repudiados, intimidados, apaleados o encarcelados, los cleptomanoes no desaparecieron en cuatro días. Aunque la actitud cultural hacia ellos fuese menos conciliadora, la idea y la imagen del cleptomano seguía ahí. Las heridas y el trauma de la Primera Guerra Mundial pusieron en circulación cierto nerviosismo típicamente masculino que generó la reaparición de la cleptomanía como una enfermedad de hombres o, al menos, un delirio de hombres⁵⁷.

Además, la patología del robo «patológico» quedaba todavía por explicar. Al cambiar de nombre la cleptomanía, las explicaciones pasaron de lo comercial y lo social a lo sexual y lo íntimo. El trastorno no era tanto el resultado de un deseo difuso de posesión en una sociedad de manifiesto consumo vebliano como la expresión de una neurosis sexual, de deseos reprimidos desplazados hacia objetos aparentemente triviales. Tal teoría se inició fuera del mundo psicoanalítico, en relación, primero, con las obsesiones de los coleccionistas y, luego, con el fetichismo, pero alcanzó su punto álgido cuando los miembros de la Sociedad Psicoanalítica de Viena trataron el problema de la cleptomanía en 1908 y 1909. Wilhelm Stekel, citando a modo de prueba una novela de Emile Zola que trata de las pasiones de los grandes almacenes, *Aix Bonheur des Dames* (1883), hizo hincapié en la génesis sexual de la cleptomanía, que relacionó con la masturbación o con «hacer algo prohibido a escondidas». Su razonamiento resulta convincente porque era reversible. Una mujer que se masturbara a menudo en los primeros años de su vida encontraría después más dificultades para sentirse satisfecha sexualmente; por consiguiente, su frustración la impulsaría al robo simbólico de objetos fálicos. Y dando la vuelta al razonamiento, el robo podría ser un modo de evitar la masturbación en el caso de mujeres que reprimiesen deseos sexuales insaciables. Otto Rank dio un paso más al equiparar el robo patológico con la mentira patológica: «Así como la mentira patológica sirve para ocultar la masturbación (defensa), el acto sintomático de la cleptomanía, por otro lado, revela el hecho de que la persona todavía se masturba —es decir, de que está «haciendo la cosa prohibida a escondidas»»⁵⁸.

Aunque Freud rechazó la teoría de Rank, estas interpretaciones sexuales se repitieron en artículos y textos sobre la psicología del delito a lo largo de los cincuenta años siguientes⁵⁹. Como la antigua relación entre robo, embarazo y menstruación había cobrado nuevo impulso gracias al discurso psicoanalítico, el robo patológico también

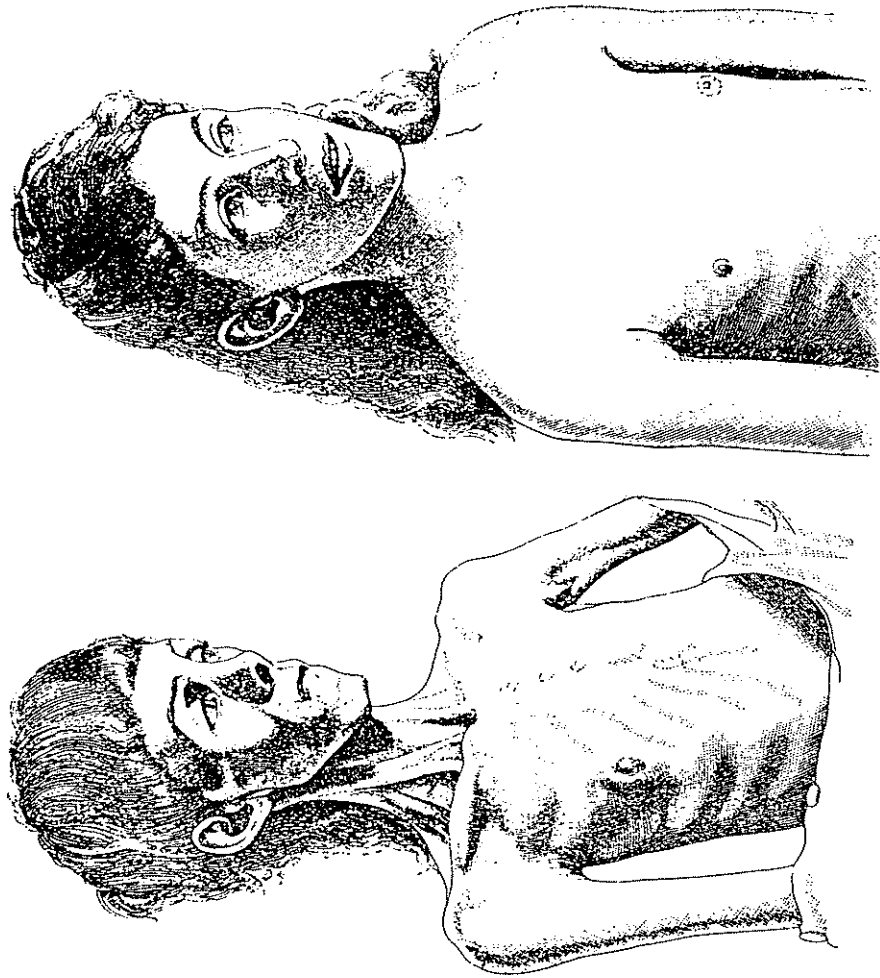


FIG. 1.—April 21st, 1887.

FIG. 2.—June 14th, 1887.

William W. Gull, «Anorexia Nerviosa», *Transactions of the Clinical Society of London*, 1874. Reimpreso en *Lancet*, 2, 1939.

comenzó a explicarse en el sentido de que equivalía a robar un niño o a robar el amor mismo⁶⁰.

¿Qué le había ocurrido al segundo yo de la confesión cleptomaniaca? ¿Dónde había ido a parar el dulce cuerpo de la juventud, delgado y pasado? ¿Había sido exiliado? ¿Evacuado? ¿Aniquilado?

Estaba todavía ahí, aunque más lejos de la superficie y menos articulado. Había sido transformado culturalmente de una *co*-conciencia en una *sub*-conciencia, de un secreto compartido en un secreto guardado. Seguía siendo infantil en su juego masurbarotio, en su fetichismo caprichoso, pero ya no resultaba simpático. Seguía siendo una figura surgida del pasado, pero ya no era un espíritu libre; estaba clavado en el tiempo, «fijo». Y seguía siendo indigente, pero ya no podía manifestarse directamente, tenía que hacer conocer sus deseos mediante tortuosos actos simbólicos.

También en relación con el ayuno tuvo lugar una transformación del segundo yo, idéntica a la anterior y coincidente con ella, pero más lenta. A medida que los cleptómanos se convirtieron en ladrones patológicos durante las primeras décadas del presente siglo, las ayunadoras se fueron transformando en anoréxicas. Ahora que la anorexia nerviosa se ha hecho bien visible, los diagnósticos retrospectivos son muy numerosos, pero, en 1900, muy poca gente veía alguna equivalencia entre el ayuno extraordinario y el desorden psicológico. Llamada «asepsia histérica» por el médico inglés William W. Gull en 1868, descrita en su exasperante complejidad como «anorexia histérica» por el médico francés Ernst C. Lasèque en 1873 y definida otra vez por Gull con el nombre de «anorexia nerviosa» en 1874, la inanición voluntaria de algunas adolescentes fue examinada detenidamente por Pierre Janet y Freud, entre otros, pero no se clasificó oficialmente como síndrome independiente hasta 1909⁶¹.

A diferencia del segundo yo clarividente de la ayunadora, el de la anoréxica contempla el mundo tras los barrotes de la melancolía. Si la primera personalidad se volvía terriblemente enérgica, era porque la segunda estaba terriblemente triste. Esta tristeza era un misterio imposible de desvelar en la mayoría de los casos, porque las anoréxicas se caracterizaban por una falta absoluta de cooperación con la familia, los amigos, los médicos y los terapeutas. Lo que sí estaba claro era que el segundo yo estaba empujando el cuerpo de la primera personalidad hacia la delgadez de la infancia, lejos de la sexualidad y la madurez. En 1895, Freud escribió: «Después de observarla atentamente, creo que la famosa *anorexia nerviosa* de las jóvenes es una melancolía en la que la sexualidad está poco desarrollada. La paciente aseguraba que no había comido simple-

mente porque no tenía *nada de hambre*, no por otra razón. Pérdida del apetito —desde el punto de vista sexual, pérdida de la libido.— Nadia le confesó a Pierre Janet que le daban terror el vello púbico y sus pechos incipientes, que no quería parecerles atractiva a los hombres y que por eso desea estar sumamente delgada. Janet no tuvo más remedio que, como la mayoría de las autoridades de la época recomendaban que se hiciese en último extremo, hacerle comer a la fuerza para mantenerla viva⁶².

Aunque pocos casos acababan en la muerte⁶³, la anorexia era un trastorno molesto y terrible, donde el uso de la fuerza resultaba mucho más evidente que el castigo del ladrón en el caso del «robo patológico». El segundo yo de la anoréxica era tan infantil, que su naturaleza regresiva rayaba en lo extravagante y lo peligroso; tan propio del pasado, que resultaba prácticamente inaccesible; tan delgado, que amenazaba la invisibilidad de la obesidad.

Y todavía indigente. Durante la Primera Guerra Mundial, la anorexia se confundía con la enfermedad de Simmonds, la atrofia del lóbulo anterior de la glándula pituitaria, y se pensaba que los anoréxicos padecían una deficiencia hormonal y tenían que recibir tratamiento endocrino. Este enfoque fisiológico se descartó en Estados Unidos durante la Depresión, época en que ya se habían registrado 117 casos de anorexia en la Clínica Mayo, se conocían centenares más en otras partes del mundo y, de cuando en cuando, aparecía algún artículo sobre la anorexia en la prensa semipopular. La literatura de la Depresión consideraba que la obesidad y la anorexia eran un reflejo exacto la una de la otra, que la glotonería y la falta de apetito eran respuestas extremas, pero equivalentes, a fantasías de fecundación oral en el seno de una familia que mantenía sutilmente confinado al sujeto. Si anteriormente los médicos habían hecho hincapié en la necesidad de aislar a la paciente anoréxica de su familia; durante la Depresión, los psicólogos comenzaron a buscar en la dinámica familiar el origen del síndrome: la anoréxica nacía en lo que más tarde se dio en llamar una «jaula dorada», en una familia cuyas exigencias implícitas le hacían sentirse inadecuada si no era perfecta. La chica —y a veces el chico— recurría, en efecto, a un segundo yo cuyo cuerpo, asexual e increíblemente delgado, era al mismo tiempo una demostración rotunda de perfección y una protesta muda contra el confinamiento. Ese segundo yo tenía un hambre terrible, pero una terquedad aún más terrible, era un preso político en huelga de hambre sin reivindicaciones declaradas⁶⁴.

Con la yuxtaposición de la cleptomanía y la anorexia podemos dar un paso más en nuestro intento de explicar cómo el segundo yo quedó confinado dentro de la primera personalidad, desesperado y mudo. Esta yuxtaposición no es arbitraria. Los cleptoma-

nos siempre han tenido cierta inclinación a robar comida, y los anoréxicos la han tenido al hurto. La mujer ejemplar sobre la que escribió Benjamin Rush en 1786, al igual que los cleptómanos de antes y después, «a veces, estando en la mesa de un amigo, cuando no podía echar mano a nada valioso, se llenaba los bolsillos de pan a escondidas». Tales robos de comida eran el delito compulsivo menos notable, pues la cleptomanía siempre estuvo relacionada con las mujeres embarazadas por analogía con los típicos e irresistibles antojos de éstas⁶⁵.

Una tras otra, casi todas las mujeres que se empeñaban en negar su hambre física acababan manifestando un deseo irresistible de robar, como si su segundo yo indigente tuviese que llevarse lo que pudiera —si no comida, exquisita seda, si no amor, brillantes joyas. Cuando el doctor William Hammond, antiguo jefe de la Dirección General de Sanidad de Estados Unidos, decidió pasar de las ayunadoras de *Fasting Girls* (1879) a la cleptomanía, en «A Problem for Sociologists» (1882), no tuvo que andar mucho: la ayunadora era claramente una histérica; la cleptómana, una víctima voluntaria de la «demencia emocional», y ambas merecían ser castigadas por dejarse dominar por sus impulsos. Al mismo tiempo, el doctor Laségue, de París, sugirió que la anorexia podría ser el origen de la cleptomanía, al menos en el caso de una mujer detenida mientras robaba medias, perfume y una corbata encontrándose en un estado rayano en la inanición que se había provocado ella misma. Las anoréxicas o bien se contenían en la mesa hasta el punto de tener que resarcirse en los mostradores de los grandes almacenes o bien, mermada su capacidad de resistencia por el hambre, no podían evitar mangar objetos atractivos. Cuarenta y cinco años después, la psicoanalista Mary Chadwick aró los principales cabos en su compasivo estudio de «un caso de cleptomanía en una niña de diez años». La niña en cuestión, a la que le «daba miedo comer demasiado por si reventaba», era una ladrona crónica de cosillas insignificantes, obsesionada con imágenes de fecundación oral y con la fantasía de un niño que se hacía comiendo. Los alfileres, lapiceros y monedas que se guardaba eran «el robo del niño que tanto deseaba»⁶⁶.

Los cabos de la anorexia y la cleptomanía podían atarse en el caso de un chico tan bien como en el de una chica, especialmente si la madre del muchacho le «protegia demasiado» o era muy exigente. En un estudio de 1934 sobre un caso de «robo patológico» en un chico, se descubrió que éste siempre había tenido problemas con la comida, que detestaba la gordura y que odiaba a su madre porque veía en ella una mujer castrante. La psiquiatra Esther Menaker llegó a la conclusión de que «el robo constituye un intento de recuperar los objetos que le ha quitado la madre —pechos, heces, pene—

y la satisfacción que representan. Temía que ella pudiera privarle de todo eso y necesita robar para recuperarlo»⁶⁷.

«Hambrientos de cariño», los anoréxicos podrían robar impulsivamente todo lo que pudiesen. Su inclinación al hurto todavía pedía ser comentada en 1979, 1984, 19...⁶⁸. Pero aún nos queda bastante que ver en la segunda mitad del siglo pasado porque, a la vez que los cleptomanos se convertían en ladrones patológicos y las ayunadoras en anoréxicas, las personalidades múltiples se tornaron en esquizofrénicos.

Piernas

Por mucho que se insista en que la personalidad múltiple y la esquizofrenia son trastornos distintos, en el lenguaje corriente no se ha hecho la menor distinción entre ellos, mientras que, en la medicina, a menudo no han sido más que la cara y la cruz del mismo historial. Lo cierto es que, poco después de que, en 1911, Eugen Bleuler definiere y diera nombre a la esquizofrenia, los diagnósticos de personalidad múltiple disminuyeron. En los quince años anteriores a la aparición de *Dementia Praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, de Bleuler, se publicaron cuatro docenas de casos de personalidad múltiple. En los quince años siguientes, hubo sólo dos docenas, mientras que los de esquizofrenia ascendieron a un centenar. Entre 1927 y 1939, aparecieron una docena de los primeros y 3.500 de los segundos. En 1954, cuando escribieron su famoso caso, y más aún en 1957, tras la aparición de *Las tres caras de Eva*, Thigpen y Cleckley creyeron que estaban tratando la única personalidad múltiple que había, y mientras tanto, los esquizofrénicos ocupaban la mayoría de las camas de los hospitales psiquiátricos de Europa y Norteamérica⁶⁹.

El término «esquizofrenia» era, como reconoció el propio Bleuler, un nombre incorrecto, que, lógicamente, conducía a la confusión de la personalidad dividida con la personalidad múltiple. No obstante, este poco acertado nombre no era el único responsable de la confusión. La esquizofrenia misma planteaba un problema. Bleuler escribió: «Las anomalías de la personalidad, la indiferencia, la anergia, los gímoreos, la obstinación, el malhumor, ese carácter caprichoso que Goethe sólo pudo describir con el término inglés *whimsicality*, la hipocondría, etc., no tienen por qué ser síntomas de una enfermedad mental; pero las más de las veces son las únicas señales de esquizofrenia visibles. Por este motivo, en ninguna otra enfermedad hay un umbral de diagnóstico tan

bajo ni los casos latentes son tan comunes.» A pesar de los muchos años de perfeccionamiento y estudio transcurridos, ese umbral no es ahora mucho más alto. En 1981, la Asociación Psiquiátrica de Estados Unidos declaró que «los límites del concepto de esquizofrenia son confusos»⁷⁰.

El término «esquizofrenia» era un nombre incorrecto con el que se quiso descartar otro nombre incorrecto, el de *démence précoce*, aplicado por Benedict Morel en 1852 al caso de un muchacho de catorce años que se había vuelto introvertido y parricida. La demencia implicaba degeneración mental, progresiva e irreversible. Cuando, en la década de 1890, Emil Kraepelin midió con el rasero de la demencia precoz la catatonía, la hebefrenia y la paranoia, estaba buscando una lesión anatómica en la base del deterioro presente en la mayoría de los casos (pero no en todos). Bleuler, que estaba más interesado en la psique, esperaba disuadir a los médicos de que utilizasen el, por lo general, poco favorable pronóstico de la enfermedad como criterio principal para el diagnóstico. Al aceptar un defecto orgánico desconocido como base del sintoma primario de la esquizofrenia —la desintegración o «la "división" de las diferentes funciones psíquicas»—, Bleuler fue más psicólogo que fisiólogo, se centró más en la desarticulación que en la destrucción⁷¹.

El término «esquizofrenia» hacía referencia no a una conciencia dividida uniformemente, no a una serie de yoes intactos enfrentados unos con otros, sino a fragmentos de personalidad que salían disparados como metralla al producirse la explosión y se alojaban luego atropelladamente en el cuerpo traumatizado. La esquizofrenia se caracterizaba por un embotamiento afectivo; un flujo caótico y atropellado de asociaciones mentales y verbales; una tremenda ambivalencia o una indecisión absoluta, y una reserva conducente al autismo. Estos rasgos iban acompañados de movimientos estereotipados; de un lenguaje cifrado, bloqueado, condensado o autónomo; de alucinaciones visuales o auditivas, y de delirios, a veces paranoicos⁷².

Los esquizofrénicos, a diferencia de las personalidades múltiples, no tenían el alivio de la amnesia, ni siquiera si padecían delirios de grandeza y confusiones de personalidad. «Soy el Arca de Noé, el vapor y el bote salvavidas, María Estuardo, la emperatriz Alejandra», declaraba una costurera internada en un psiquiátrico en 1887, pero, como los demás esquizofrénicos, en todos los casos permanecía ajena al delirio, condenada a estar ahí, mirando cómo «el ego pierde toda capacidad de resistencia ante el ataque violento de un inconsciente manifestamente más fuerte». Así se expresó posteriormente Carl Jung, discípulo y colaborador de Bleuler, en un artículo de 1939 sobre la psicogé-

nesis de la esquizofrenia y en el que comparó las personalidades múltiples, notables «por una buena, e incluso refinada, cooperación entre los distintos yo», con los esquizofrénicos, cuyos personajes fragmentados irrumpen y trastornan todo en cualquier momento». En las personalidades múltiples se advierte la presencia de un director central o *spiritus rector* invisible que dispone la escena para los distintos personajes de un modo casi racional, a menudo en forma de un drama más o menos sentimental». Este *spiritus rector* no aparecía en los esquizofrénicos, que experimentaban en su lugar «un manifiesto caos de personajes, voces y visiones inconscientes... Si hay un drama, desde luego desborda la comprensión del paciente»⁷³.

En realidad era un drama cósmico, un gran sueño; porque, para Jung, el esquizofrénico era una persona poseída por los sueños, pero no por los sueños personales analizados por Freud, sino por el material onírico del inconsciente colectivo en todo su esplendor mitológico, legendario y arcaico. Mientras que a Freud los esquizofrénicos le resultaron siempre muy frustrantes, ya que, desgraciadamente y debido a la intensidad de la ruptura narcisista de su libido con el mundo, eran inmunes a la transferencia, a Jung le impresionaban mucho. Él era más optimista, porque sabía que había formas de trabajar con las fuerzas colectivas, primitivas y arquetípicas⁷⁴.

Sonador, cosmogónico o narcisista parafrénico, el esquizofrénico habitaba el mismo mundo que la personalidad múltiple. Era un mundo lleno de voces, poblado de usurpadores que encargaban cosas y desconcertado por el tiempo. En el caso de los esquizofrénicos, las voces quizá chillasen más frecuentemente fuera, pero también podían llamar a través del cuerpo⁷⁵ o gritar dentro. A los usurpadores quizá se les describiese casi siempre como a invasores, pero también podían ser traidores, parásitos, quintacolumbristas. Es posible que los esquizofrénicos nunca perdieran la noción del tiempo, pero había dislocación, visión apocalíptica, discontinuidad⁷⁶. Aunque los esquizofrénicos no cedían a trances, amnesias temporales ni raptos hipnóticos, Jung hizo hincapié en su estado onírico esencial; Freud, en su retro a fantasías personales inviolables; Bleuler, en sus estados crepusculares y en el hecho de que «sólo en esta enfermedad pueden los pacientes tejer un calcetín sin cometer ni un solo error aunque, por lo demás, sus actos sean totalmente irracionales»⁷⁷.

Ya hemos visto antes a este tejedor, cuando era el primer yo de la personalidad múltiple y estaba a punto de convertirse en el segundo yo. Lo que queremos mostrar aquí es que, con el nuevo trastorno de la «esquizofrenia», ese segundo yo llegó al límite, se hizo un agrídulece cuerpo de la juventud que era no sólo infantil, sino narcisista como

un niño; no sólo pasado, sino arcaico y filogenéticamente primitivo. Y no sólo délgado, sino sin peso.

Bleuler había notado que, entre los esquizofrénicos, la anorexia y la bulimia eran síntomas frecuentes. A diferencia de lo que les ocurría a los sujetos aquejados de otras enfermedades, en ellos el peso del cuerpo no guardaba ninguna relación con los cambios del estado mental. Los directores de manicomios y los alienistas del siglo XIX estaban acostumbrados a hacer pronósticos de las enfermedades según el aumento de peso del paciente. Si éstos recuperaban su peso a medida que la manía desaparecía, el pronóstico era bueno; si engordaban y la manía se intensificaba, era malo. Este método era inútil con los esquizofrénicos, quienes, además de que su peso experimentaba fluctuaciones muy grandes e irregulares, se encontraban a la vez más corpulentos y más ligeros de lo que realmente eran⁷⁸.

El 1 de junio de 1885, día en que le dieron el alta en la Clínica Universitaria de Enfermedades Nerviosas de Leipzig, Daniel Paul Schreber creía que había perdido quince o veinte kilos, pero los pesos le mostraron que había engordado alrededor de dos. Aparte de esta imagen distorsionada de su cuerpo, parecía haberse recuperado de la depresión nerviosa y la hipocondría aguda que padecía. Disfrutó de ocho años de buena salud y buenos ratos antes de regresar a la clínica del doctor Paul Emil Flehshig con los primeros síntomas de una esquizofrenia paranoica (demencia paranoica). En 1903 publicó sus extraordinarias memorias, que Freud leyó y analizó en 1911, año en que Schreber murió⁷⁹.

Durante los años que precedieron a su muerte, Schreber tuvo que ser alimentado por la fuerza. Creía que ya no tenía estómago y que sus intestinos habían desaparecido. Se negaba a comer; lo único que hacía era tragar mucho aire para tener siempre la tripa dilatada, pero vacía, grande y ligera. Es probable que tuviese, como otros esquizofrénicos paranoicos, miedo de que le envenenasen, o quizá estuviera haciendo un ayuno mesiánico. Lo que está claro es que reanudó en circunstancias extremas un método de gimnasia terapéutica concebido por su padre, médico y culturista que le enseñó del modo más riguroso a dominar el hambre, contener los intestinos, mantener el cuerpo intacto y llevar el estómago metido. Atendido por el doctor Flehshig (o doctor Tendinoso, a quien él tachaba de «asesino de almas»), parecía estar poniendo otra vez en práctica el régimen de su padre: los «milagros» (un recurso oximorónico) iban «dirigidos preferentemente contra mi estómago, en parte porque las almas me envidiaban el placer sensual derivado de la ingestión de alimentos y en parte porque se consideraban

superiores a los seres humanos, que necesitan alimentación terrenal; por tanto, tendían a mirar despectivamente toda la comida y la bebida». El afán de perfección física del padre se había convertido en el hijo en una calistenia de lo incorpóreo⁸⁰.

Si los anoréxicos, en principio activos y ambiciosos en grado sumo, tenían una participación casi olímpica en el mundo para, así, demostrar que estaban sanos a pesar de su pérdida de peso, los esquizofrénicos como Schreber no participaban en absoluto, y sus olimpiadas estaban vacías. Con el segundo yo fragmentado, el cuerpo de la primera persona podía desaparecer, estumarse, volverse aire. La catástrofe esquizofrénica del yo era también una catástrofe de los tendones.

Más tarde, en los años treinta y cuarenta, comenzó a sospechase que las mismas constelaciones familiares a las que se responsabilizaba de la obesidad y la anorexia eran familias esquizofrénicas. El «yo malo» que, según el psicólogo norteamericano Harry Stack Sullivan, dominaba al esquizofrénico era un segundo yo formado por una madre excesivamente protectora y atenta y un padre débil o distante. Sullivan había tenido un paciente al que le parecía «como si estuviera perdiendo todo mi peso» y que compartía con el esquizofrénico el horror de saber «que vive en un mundo derrumbado». El «yo malo» se fue transformando poco a poco en «no yo» y comenzó la desencarnación⁸¹.

La desencarnación era una liberación maravillosa para los espiritistas y los médium, pero para el esquizofrénico constituía un final terrible, una delgadez definitiva, un desvanecimiento. En el punto culminante de sus memorias, Schreber «estaba convencido de la inminencia de una gran catástrofe, del fin del mundo». Freud, que interpretó la historia como un caso de homosexualidad reprimida, no tuvo problemas para explicar las sensaciones cataclísmicas: Schreber había retirado del mundo la catexis libidinosa, así que, para él, el mundo había llegado a su fin⁸².

Aunque su caso se hizo más famoso que ningún otro, Schreber no fue el primero ni el último esquizofrénico que estaba convencido de que llegaba el fin. Esta sensación de destrucción inminente del mundo, este *Weltuntergangserlebnis*, se consideraba, de hecho, como un rasgo distintivo de la esquizofrenia, sobre todo en el período comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial y durante la primera guerra fría. El *Weltuntergangserlebnis* tenía sus orígenes en el *délire des négations* francés, descrito en 1882 por Jules Cotard. Los pacientes con síndrome de Cotard se quejaban de haber perdido todo —sus posesiones, la fuerza, el apetito, partes del cuerpo, e incluso el cuerpo entero. El mundo mismo estaba perdiendo, y ellos eran los responsables, porque eran destructores del mundo, anticristos. Este estado era la soledad suprema;

Cotard pensaba que se trataba de una melancolía crónica. En 1887, Séglas declaró que el *délire des négations* era común a muchos trastornos y que los pacientes con síndrome de Cotard estaban, en efecto, negando toda continuidad entre ellos y el mundo, entre ellos y su propio cuerpo, entre ellos y el tiempo. Sus categóricas negaciones eran una forma de mutismo en medio de la desesperación: «Ya no tengo corazón: sí, tengo algo que late en su lugar, pero no es mi corazón, no late como antes. Ya no tengo estómago, nunca tengo hambre. Cuando como, noto el sabor de la comida, pero en cuanto me la trago ya no siento nada, es como si hubiera caído a un agujero»⁸³.

Después de las trincheras, las heridas abiertas y los traumas de la Gran Guerra, los esquizofrénicos parecieron apropiarse de las negaciones cósmicas a que había aludido el conflicto. Cuando se encontraban en una etapa aguda, el *Weltuntergangserlebnis* les ponía violentamente en medio de un mundo que se derrumbaba y cuyas últimas partes vitales eran ellos mismos. En 1922, el médico alemán Wetzell escribió: «El fin del mundo se experimenta como una transición a algo nuevo, más vasto, y se siente como una terrible aniquilación. En el mismo paciente se dan una agonía desesperante y una revelación maravillosa. Al principio, todo parece extraño, misterioso y significativo. La catástrofe es inminente; el diluvio está ahí... Los pacientes viven todas estas experiencias terribles y magníficas sin mostrárselas a nadie. La sensación de estar totalmente solo produce un terror inexpressable, y los pacientes imploran que no se les deje solos.» El universo está a punto de hacerse pedazos y ellos son el universo. Un hombre se tira de la cama de un modo raro «para que el mundo gire y las ruedas sigan moviéndose». Hay separación y pánico, porque el esquizofrénico, en este contexto, es el mundo, el asesino del mundo y quizá el redentor del mundo. En 1939, otro hombre está escuchando un episodio de Buck Rogers en la radio: «prepárense para la destrucción del mundo», repite continuamente un profesor loco, y al hombre le preocupa la idea de que el responsable es él, de que su suicidio es la autodestrucción del mundo. No puede quedarse al margen, ¿no? ¿Un hombre con poderes excepcionales tiene que hacer uso de ellos para salvar el mundo?»⁸⁴.

En los años treinta, el *Weltuntergangserlebnis* del esquizofrénico, con su experiencia de caos y su esperanza de un nuevo orden, se había convertido en una especie de metáfora cultural. En los países de habla inglesa, los prefijos *schitz*, *schizo*, *schizo*, *schizo*, *schizo* y *schizo* se utilizaban mucho popularmente para referirse a personas indecisas, con deseos contradictorios o formas de actuar incoherentes. Sometida a tensión, la gente equilibrada, pero sensible, podía volverse, si no esquizofrénica, sí esquizoide o esqui-

zoímic. Samuel Beckett habló en *Murphy* de un «esquizoide demacrado», y el sociólogo Robert E. L. Faris aseguró, en el *American Journal of Sociology*, que la esquizofrenia procedía no tanto de la patología como del aislamiento social. El esquizofrénico no era un individuo extraordinario ni excepcional, sino una persona corriente empujada a una reclusión extrema por circunstancias económicas, estéticas o culturales. Comparó a los esquizofrénicos con presos con penas tan largas, que cuando por fin les ponían en libertad, sólo querían volver a su celda⁸⁵.

Esa época fue, según un ensayo aparecido en *Harper's Magazine* en 1937, «la era de la esquizofrenia». Leslie C. Barber, convencida de que «la llegada del siguiente cataclismo parece ser sólo cuestión de tiempo», volvió a dar expresión al *Weltuntergangserlebnis* en forma de crisis cultural. Cuando en las crónicas de actualidad se decía que a los esquizofrénicos se les trataba con dosis de insulina lo suficientemente grandes como para producir un coma profundo, Barber afirmaba que la civilización occidental estaba empantanada en su propia clase de esquizofrenia y tenía que recibir también un tratamiento que la hiciese más adecuada. El problema radicaba en que nuestras emociones eran todavía absurdamente primitivas, mientras que nuestro intelecto había progresado tanto como nuestra industria. Si la esquizofrenia constituía una ruptura entre lo arcaico y emocional y lo intelectual (y *au courant*), entonces era el gran problema que tenía el mundo. Por tanto, había que «conciliar de algún modo la vida emocional de los ciudadanos con los logros intelectuales e industriales de la época» para que no acabasen siendo todos «un insatisfactorio término medio entre el doctor Jekyll y Mr. Hyde»⁸⁶.

Todavía se la confundía con la personalidad múltiple, pero ahora la esquizofrenia arrojaba las sombras de la guerra mundial y, como previno Barber, el despotismo. Irradiaba también sentimientos de soledad absoluta, culpabilidad imposible, peligro inminente. En la transición de la personalidad múltiple a la esquizofrenia se advierte cómo el segundo yo, ese agriñido cuerpo de la juventud, llegó a concebirse como un prisionero inaccesible en una celda que se derrumbaba; como un prisionero desesperado, desesperadamente delgado; como un mudo cuyas señas eran arcaicas, primitivas, cada vez más frenéticas.

¿Pero qué ocurrió con los demás aspectos de la esquizofrenia —los fragmentos y el esfumarse, el cuerpo perdido y luego reconstituido entre delirios de grandeza, la charla mesiánica sobre el mundo renacido, sobre la muerte y la resurrección?

Bombas

El *délire de négation*, el *Weltuntergangserlebnis*, los delirios de grandeza, la charla mesiánica, todos estos rasgos esquizofrénicos nos han conducido al tercer cuerpo, el cuerpo fantasma de la muerte, aerodinámico y futurista. El esquizofrénico ha sido el refugio cultural del pasado arquetípico, lo infantil, lo primitivo; pero ese mismo esquizofrénico ha estado atormentado por un futuro peligroso y explosivo.

Es un futuro pulcro y eficiente, cuyo lenguaje es *newspeak*⁸⁷; neologismo, titulares de prensa y *slogans*. Así ha sido a menudo el del esquizofrénico, un lenguaje de abreviaturas, claves y parataxis, que quizá parezca autismo o descarrilamiento, pero que también podría ser una modalidad de ahorro⁸⁷.

Es un futuro aerodinámico, cuyas fuerzas invasoras con los característicos rayos, ondas de radio, líneas telefónicas y cámaras de televisión de las experiencias más paranoicas del esquizofrénico, cuya imaginación ha sido particularmente afectada por la ciencia y la ciencia-ficción y está muy al día en tecnología⁸⁸.

Es un futuro sucedáneo y mecánico, concebido para autómatas y sustituciones. Los esquizofrénicos siempre han parecido máquinas con movimientos estereotipados, cuando no instrumentos de «máquinas de inducción», cuyo funcionamiento controlaba el suyo⁸⁹.

Es un futuro inmediato, no tanto un «cuándo» como un «dónde». Está justo después de la primera personalidad, volátil, enormemente poderoso⁹⁰.

Y es metamórfico —no tanto inestable como transformable. Quien hoy es tu amigo mañana puede ser tu enemigo.

Si, es el futuro representado en 1984. Cuando Orwell publicó *Subir a por aire*, en 1939, Egas Moniz llevaba menos de cuatro años practicando lobotomías prefrontales a enfermos mentales en Lisboa. Cuando Orwell publicó 1984, en 1949, se habían hecho ya más de 20.000 lobotomías y a Moniz se le había concedido el Premio Nobel de Medicina⁹¹.

Casi todos los sujetos a los que se practicaron lobotomías en los años cuarenta eran esquizofrénicos, porque la esquizofrenia era la enfermedad predominante en los hospitales psiquiátricos. En esa época hizo su aparición una nueva palabra, «zombi», cuyo origen explicó así el periódico londinense *Daily Express* en 1943: «del culto vudú, según el cual, es posible hacer que los muertos caminen y actúen como si estuvieran vivos». Los individuos lobotomizados eran personas plácidas, sin ambiciones ni imaginación y, a veces, indiferentes a todo. No tardó en llamárseles zombies, muertos vivientes⁹².

El esquizofrénico ha planteado el problema de los tres cuerpos, de sentirse cómodo en el propio cuerpo a lo largo del tiempo, con más intensidad que ninguna otra creación cultural. Los fenomenólogos interesados en la esquizofrenia, y, en particular, en su *Weltzugangsvorbereitung* característico, se han dado cuenta de ello y describen al esquizofrénico como a una persona que no tiene espacio donde vivir, que no tiene un cuerpo suyo. Una paciente afirma haber sido carbonizada en un holocausto hace mucho tiempo; ahora es una estrella ardiente, una lengua de fuego⁹³.

Hay quien piensa que la esquizofrenia es la condición humana: «la esquizofrenia no es ni más ni menos que la mala situación en que nos encontramos cada uno de nosotros». Y hay quien ha hecho de los esquizofrénicos artistas paradigmáticos o héroes⁹⁴. Estos intentos de exaltar la esquizofrenia han sido más notables y previsible en las sociedades industrializadas, donde los tres cuerpos han resultado más problemáticos por ser más dispares⁹⁵. George Bowling se siente incómodo con cada uno de sus cuerpos: el gordo presente, el delgado pasado y el aerodinámico futuro. No encuentra ningún equilibrio, ningún lugar donde descansar. Cuando regresa a Lower Binfield, imaginándose como «un rincón tranquilo adonde puedo volver cuando me dé la gana», descubre industria y ruido, «y para que no hubiese lugar a error, las fuerzas aéreas británicas habían continuado con trescientos kilos de T.N.T.».

Ese hombre delgado encerrado dentro del gordo no era una estatua tan tranquila ni tenía una sonrisa tan misteriosa en el rostro. Connolly lo describió perfectamente durante la guerra: el hombre delgado estaba haciendo frenéticamente señas, amenazado de explosión e implosión. Pero, a todo esto, ¿de dónde venía el hombre gordo? ¿Cómo había engordado tanto la primera personalidad?

Sombra y sustancia

Hemos tratado de explicar desde el principio cómo el pasado delgado quedó aprisionado en el cuerpo gordo de la primera personalidad. Primero tenemos que mostrar por qué resultaba razonable desde el punto de vista cultural que un cuerpo estuviese dentro de otro y por qué el primero se consideraba más delgado. A continuación, era preciso que viésemos cómo llegó a quedar cautivo el cuerpo interior, cómo ciertas ideas culturales de represión fomentaban imágenes de confinamiento y terror. Hemos podido establecer sobre la marcha una relación fundamental entre delgado y pasado y entre



UN TRIOMPHE D'AVOUCAT.
Viens contre mon cœur tu es acquitté!... entre nous, humilites bien d'aller aux galères car tu es un fier gaillard... mais n'importe il est toujours bien d'être de savoir ses semblables!...
(Le voleur fut sans chagrin la bourse de son détendeur, lui-même désemparé d'existence & d'humanité)

H. Daumier, «Triunfo de abogado», de *Les beaux jours de la vie*, 1845, París, Biblioteca Nacional.

No obstante, había algo misterioso, maravilloso y tremendo en la figura del detective. Desde 1859 fue una «sombra», alguien que «posee por naturaleza la capacidad de rastrear a su presa». Era al mismo tiempo un tenaz yo fantasma y un extraño que veía a través del cuerpo el yo interior. Fue un detective, el profesor Craig Kennedy, quien, a través del cuerpo publicado en 1912 en *Heart's International Magazine*, inventa una máquina capaz de leer los pensamientos de una cleptómana indefensa y soluciona el problema de los robos que estaba cometiendo en grandes almacenes Annie Grayson, la reina de las ladronas⁹⁷.

Esa máquina de ficción se adelantó unos años al polígrafo puesto en uso en los años veinte, pero constituía un reflejo fiel de los poderes extraordinarios atribuidos al detective, que era a la vez clarividente y científico, fantasma y estudioso de la personalidad humana, maestro del disfraz y colmo de la honestidad. Hacia uso del método antropométrico de clasificación de delincuentes inventado por Alphonse Bertillon en 1879 y, más tarde, también del sistema de comparación de huellas dactilares ideado por sir Edward Richard Henry y completado en 1901; sin embargo, había algo más que paciencia y orden en su naturaleza: «los buenos detectives nacen, no se hacen. Los crea Dios, no un jefe. No se puede inocular el instinto de detective a nadie que no lo tenga»⁹⁸.

Esta figura, inspirada por la divinidad y muy bien vestida, se paseaba por los grandes almacenes acechando ladronas e impostoras. En la década de 1880, la Agencia Nacional de Detectives Pinkerton tenía archivados numerosos casos de fraudes y estafas perpetrados en nombre de la cleptomanía, y en 1895, Mary Plunkett, detective de unos grandes almacenes, respondió a la pregunta de si creía en la cleptomanía: «apenas». En su opinión, había personas distraídas, o que andaban mal de dinero o que eran auténticos delincuentes, pero no cleptómanos⁹⁹.

Los psicólogos y los médicos, cautivados por los aspectos teóricos de la personalidad múltiple, eran un blanco fácil para los impostores, o al menos eso es lo que empezaron a pensar algunos de ellos al advertir en qué situación tan vulnerable se habían puesto ellos mismos. En 1903, un médico inglés explicó: «Cuando me enteré de que se iba a discutir el problema de la conciencia doble, temí que se añadiese a la vida un nuevo terror. Tenemos la cleptomanía y todas las demás manías, el alcoholismo, la degeneración... E imagino que, si tuviéramos que comparecer ante un juez escéptico y un jurado británico bien informado para pedir que no se condene a una persona porque su conciencia se encontraba en un estado de Jekyll-Hyde, porque tenía una *coartada* mental, nos encontraríamos en una posición muy difícil de defender.» El hipnotismo,

aerodinámico y futuro. Como cabe esperar de alguien que ronda ya los cuarenta, hemos dejado el presente para el final.

Seremos breves. La obesidad hizo su aparición como *enfermedad* comúnmente admitida al mismo tiempo que la cleptomanía y la personalidad múltiple, pero no surgió ninguna cultura del adelgazamiento hasta que el cuerpo relacionado tradicionalmente con las personas prósperas comenzó a parecer gordo y pesado más que consecuentemente sustancial. El cuerpo de la madurez se volvió gordo y pesado a la vez que la cleptomanía se convertía en robo patológico; la personalidad múltiple, en esquizofrenia, y el ayuno, en anorexia nerviosa. En Estados Unidos, la conjunción cronológica, ocurrida justo antes de la Gran Guerra, fue especialmente clara.

La cuestión catalizadora fue el fraude. En el caso de la cleptomanía, ¿eran las damas que robaban ladronas profesionales, delincuentes comunes disfrazadas con la máscara del «impulso irresistible»?; en el de la personalidad múltiple, ¿eran los demás yoes artefactos de la hipnosis, triunfos del teatro de sociedad o, quizá, una colusión algo más inocente entre terapeuta y paciente?; en el del ayuno, ¿las ayunadoras y las artistas del hambre no comían absolutamente nada o eran maestras de la prestidigitación? ¿Las visiones de las primeras eran simplemente histéricas o se atenían a un libreto?, y en el de la obesidad, ¿estaban las personas gordas tan sanas como afirmaban y comían tan poco como aseguraban o se estaban burlando y en realidad comían más de la cuenta?

Puesto que era un problema de fraude, se puso en manos del detective. Personaje romántico, pero dudoso, en *Mémoires* (1828-1829), de Eugène-François Vidocq, el detective fue presentado de un modo más honorable por Edgar Allan Poe en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) y dotado de una trayectoria profesional por Allan Pinkerton en Chicago en 1850. Promocionado por Charles Dickens e innumerables historias de Pinkerton, en la segunda mitad del siglo XIX ya no era un granuja ni un espía, sino todo un ciudadano. Cuando Sherlock Holmes hizo su aparición en 1887, la figura del detective era tan atractiva y respetable, que el propio Pinkerton debía asegurar constantemente que los detectives no tenían facultades sobrenaturales. En 1879 escribió: «Mucha gente irreflexiva ha empezado a creer que hay algo misterioso, maravilloso y tremendo en el detective. Llevo toda la vida haciendo todo lo que está en mi mano para acabar con esta superstición popular, pero no parece posible.» Esa superstición era, a su entender, la causa del éxito de los falsos detectives que se hacían pasar por agentes suyos y de los innumerables aspirantes a detective que le ofrecían sus servicios diariamente por correo⁹⁶.

responsable quizá de la mayoría de los casos de personalidad múltiple, comenzó a parecer algo maligno: no sólo daba rienda suelta a las demás personalidades, sino que él mismo las creaba y, luego, las controlaba. Ahí estaba la malvada figura de Svengali; ahí estaba el malo de *The White Cat* (1907), un médico que hipnotiza a la chica para llamar a su diabólico *alter ego*; ahí estaba el profesor Balzamo de *El caso de Becky*, que convence a la bondadosa esposa del doctor Emerson de que se vaya a vivir con un hipnotizador ambulante y, en el punto culminante de la obra, tiene que luchar con Emerson por la vida de la niña. Antaño crédulos y recelosos ahora de las coartadas mentales, los médicos y los psicólogos comenzaron a obrar como detectives.¹⁰⁰

Y lo mismo hicieron los fisiólogos, que empezaron a seguir a los artistas del hambre. Querían descubrir el fraude, al igual que el doctor William Hammond, pero sobre todo querían saber qué le pasaba al cuerpo de una persona que no comía. Desconfiaban de la gordura de las ayunadoras, buscaban los secretos de la alimentación, las necesidades diarias básicas, los alimentos esenciales. El fisiólogo Francis G. Benedict estudió al artista del hambre italiano Agostino Levanzin, creando para ello una cámara especial a prueba de fraude y examinando los cambios corporales que se iban produciendo en el orgulloso artista, que estaba trastornado cuando se le ordenó que interrumpiera el ayuno antes de que hubieran pasado treinta y dos días.¹⁰¹

De la labor detectivesca de los fisiólogos, más esmerada que de inspiración divina, surgieron la idea de las calorías alimenticias y las primeras dietas por cómputo calórico: en Viena, en 1914, *Reducing Weight Comfortably* («Reducir peso cómodamente»), de Gustav Gaertner, y en Nueva York y Hollywood, también en 1914, *Eat and Grow Thin: The Mahdab Diets* («Coma y adelgace: las dietas Mahdab»), de Vance Thompson. Las dietas eran populares debido, en gran medida, a la existencia de otro detective que se apostaba en los andenes del metro, en el vestíbulo de los cines, en la puerta de las farmacias, en la entrada de los bancos y los ayuntamientos: la báscula pública, introducida en la década de 1880 y de uso corriente a finales de siglo. Las básculas prometían el peso verdadero y, la mayoría de ellas, también un reflejo exacto. Se anunciaban con *slogans* y carteles como precisos e infatigables indicadores del estado de salud. Y muy pronto, en cuanto a la gente comenzó a resultarle un tanto molesta la enorme esfera de las primeras básculas, se idearon otras menos públicas —las provistas de una pequeña ranura por la que salía una tarjetita indicando el peso y las de cuarto de baño, que dotaban al hecho de pesarse de una intimidad desnuda. En Estados Unidos, las básculas de baño más famosas se llamaban —¿cómo no?— «Detecto».¹⁰²

Las dietas basadas en el cálculo de calorías se hicieron populares porque, del mismo

modo que los detectives aplicaban los métodos Bertillon y Henry de identificación criminal, la gente se estaba acostumbrando a considerar su cuerpo como algo medible aritméticamente. Las personas pudientes se pesaban todos los días y tenían en cuenta lo que se consideraba el peso normal para cada edad y estatura. Entre 1912 y 1914, las compañías de seguros y los actuarios que preparaban las tablas de pesos normales cambiaron de opinión respecto a la relación entre peso y longevidad. En Estados Unidos presentaron una serie de estadísticas y gráficos donde se demostraba que el peso más sano no era el peso medio. De hecho, los cuerpos más longevos eran, por lo general, los que se aferraban a la delgadez de los veinte años.¹⁰³

A partir de 1914, el cuerpo de mediana edad se fue haciendo cada vez más gordo y pesado a medida que la cultura del adelgazamiento hacía hincapié no tanto en un peso medio como en un peso «ideal» y que el exceso de peso se equiparaba a la gordura y ésta a las enfermedades cardíacas, los ataques al corazón, la diabetes, los cálculos biliares y la fealdad. En cuanto a quienes afirmaban que no comían más de lo normal, que era cosa de su metabolismo, en los años treinta los fisiólogos y los médicos prefirieron consultar la báscula, porque ella, a diferencia de quienes ganaban peso estando a régimen, no mentía. Las básculas, como los detectives, veían a través de la puerta de la despensa, penetraban la oscuridad, leían el pensamiento. No es de extrañar que dijesen también la buenaventura.¹⁰⁴

Hecho un asco

La buenaventura de los hombres, y de las mujeres, también. De hecho, los datos básicos sobre morbilidad y mortalidad procedían de estudios realizados con hombres asegurados, no con mujeres, y las conclusiones extraídas del examen de la estatura, el peso y la muerte de varones adultos se aplicaba tal cual a mujeres adultas. Está claro a dónde queremos ir a parar: con la transformación de la cleptomanía en robo patológico, de la personalidad múltiple en esquizofrenia, incluso del ayuno en anorexia nerviosa y, por supuesto, de la sustancia de la madurez en obesidad crónica, se produjo un ligero, pero perceptible, cambio que desvió la atención cultural de las mujeres al «hombre» genérico.

Bien pudiera ser, entonces, que «aprisionado en cada *hombre gordo*» haya «uno delgado que hace frenéticamente señas de que le dejen salir». Aprisionado por los

detectives y los «Detectos», por los médicos y los estadísticos, el delgado era joven, estaba sano y lleno de energía, era un recuerdo del pasado. Estaba condenado a la cadena perpetua de la arteriosclerosis y a la pena capital de los latidos. Lo que hacía frenéticamente señas era su corazón.

El corazón de los hombres, más que el de las mujeres. Todos las pruebas que había (o hay) de la relación entre la gordura y las enfermedades cardíacas se referían (o se refieren) a los hombres, no a las mujeres¹⁰⁵. Para Connolly y para Orwell, el hombre delgado y el hombre gordo eran *hombres* en el sentido masculino, no genérico de la palabra. Cuando George Bowling ve a la vaca de Elsie, recurre a una distinción categórica entre su gordura (masculina) y la de ella (femenina): «Ningún hombre se estropea hasta tal punto. Soy gordo, lo reconozco. No tengo la forma debida, vale, pero al menos *tengo* forma. Ella ni siquiera estaba particularmente gorda, lo que pasaba era que no tenía forma. A sus caderas les habían ocurrido cosas espantosas. En cuanto a su cintura, había desaparecido. Elsie no era más que una especie de cilindro con suaves protuberancias, como un saco de carne.»

Bowling se estaba haciendo eco de una distinción de finales de siglo entre la gordura exógena de los hombres gordos y la gordura endógena de las mujeres gordas. Los primeros eran gordos por fuera, pero delgados todavía por dentro. Eran de tez sanguínea y constitución fuerte y alegre, y para liberar su yo interior no tenían más que empuñarse en ello. Las segundas eran gordas hasta la médula, fofas, de tez pálida y de constitución débil y triste. No podían valerse por sí mismas, tenían que recurrir a fármacos y regímenes para adelgazar¹⁰⁶.

El hombre gordo llevaba en su interior un hombre delgado intacto que era el garante de la forma. La mujer gorda podía «estropearse» porque su segundo yo no estaba intacto. ¿De quién eran las piernas encontradas en un paquete amorfo y marrón? De una mujer. ¿De quién era la pierna menuda en una bota con tacón de goma Wood-Milne? De un hombre. Ni la violencia expresada públicamente ni la ejercida en privado podían acabar con la distinción categórica entre el cuerpo del hombre, dotado intrínsecamente de forma, y el de la mujer, esencialmente amorfo.

Si el hombre gordo conservaba su forma, conservaba su poder y su no tan genérica humanidad. La mujer gorda, al estropearse, perdía su poder y su humanidad; podía parecerse al alimento que había consumido, a algo con una geometría imposiblemente vaga, medio bomba (un «cilindro») medio saco de carne. El hombre es hasta el final un

individuo con un tacón de goma Wood-Milne, mientras que las piernas de la mujer se vuelven anónimas («Todas sangran igual, ¿verdad?»).

Los aforismos de Orwell y Connolly han de leerse, por tanto, en dos contextos distintos. Dirigidos a los hombres, presentan el adelgazamiento como un acto de liberación, que deja salir de dentro a una forma más delgada —que ha estado ahí desde la juventud, paciente como Og o desesperada como el Delgado. Dirigidos a las mujeres y en un sentido más genérico, presentan el adelgazamiento como un acto de creación: una figura que *toma forma* de una matriz de piedra, un niño esbelto que está naciendo y «hace frenéticamente señas de que le dejen salir».

Para los hombres, el adelgazamiento es reformación; para las mujeres, transformación. He aquí un buen motivo para interpretar la cultura del adelgazamiento como una cultura de mujeres¹⁰⁷.

Del fondo del mar a la Salamandra volante

En la cultura del adelgazamiento, la pérdida de peso, el exilio de la grasa, la erosión de la masa, no son más que preludios de un cambio de personalidad. El individuo que está a régimen va a tener más confianza en sí mismo, a recuperar una juventud dinámica o a descubrir un yo vital nuevo. La dieta (y el ejercicio) falla si la personalidad no cambia o lo hace sólo ligeramente o muy despacio.

El adelgazamiento es la principal solución aportada en Occidente al problema de los tres cuerpos. Los métodos para perder peso ofrecen algo más que una serie de técnicas y aliento moral; ofrecen también una oportunidad única de sentirse cómodo en el propio cuerpo a lo largo del tiempo. Prometen a la primera personalidad que estará siempre joven, que no tiene que preocuparse por la edad. Una vez reducido su tamaño, el cuerpo del presente maduro ya no es una cárcel. Prometen el rejuvenecimiento del segundo yo. El dulce cuerpo de la juventud puede escapar y tomar el mando. Prometen la transformación total, necesaria para abarcar el tercer yo, aerodinámico y futurista.

Si estas promesas son tan atractivas y reconfortantes se debe precisamente al hecho de que se basen en una compleja red cultural que se ha ido tendiendo a lo largo de los últimos cien años. Si, ilusorias como son, no se cumplen, seguimos aterrados a ellas. Como los que anticipaban el Fin y el Nuevo Mundo, estamos preparados para una prórroga y para un mundo no tan nuevo. Lo hicimos mal —nos saltamos el régimen,

no perseveramos, entendimos mal las instrucciones, llegaron las vacaciones y no tuvimos fuerza de voluntad. O esa dieta era un timo, no me transformé, pero tal otra es de verdad, pondrá de manifiesto mi auténtico yo. O en algún sitio está la dieta indicada para mi cuerpo y tengo que contar con que la mesa de la cocina me haga pasar unas cuantas malas noches antes de encontrar el grilal.

El adelgazamiento resulta una solución muy alarmante al problema de los tres cuerpos no porque sea egoísta, sino porque conduce a una búsqueda ilusoria y obsesiva del Otro. No se trata de encontrarse uno mismo, sino de encontrar al Otro.

La cultura del adelgazamiento es peligrosa, porque promete que nos encontraremos cómodos en nuestro propio cuerpo, pero sólo a cambio de negar el paso del tiempo. Es posible que ese cuerpo sea una casa, pero desde luego no es un hogar.

NOTAS

* En Castilla, Lower Binfield se llamaría Valdeleta de Abajo y ahora tendría más de lata que de valle. [N. del T.]

1. Sobre la «sobrealimentación» u obesidad, *vid.*, del presente autor, *Never Satisfied: A Cultural History of Diets, Fantasies and Fat*, Nueva York, 1986. *Cf.*, también, un artículo aparecido después de este libro: Keith Walden, «The Road to Fat City: An Interpretation of the Development of Weight Consciousness in Western Society», en *Historical Reflections*, 12 (otoño de 1985), págs. 331-373.

2. Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley, 1982, págs. 66-71 y *passim*; William R. Leach, «Transformation in a Culture of Consumption: Women and Department Stores, 1890-1925», en *Journal of American History*, 71 (1984), págs. 319-342; Susan Benson, *Counter Cultures: Saleswomen, Managers and Customers in American Department Stores 1890-1940*, Urbana, 1986.

3. William R. Leach, *True Love and Perfect Union*, Nueva York, 1980, pág. 253, donde se cita un artículo aparecido en 1876 en *New Century*; Elaine Susan Abelson, «When Ladies Go A-Thieving: The Department Store, Shoplifting and the Contradictions of Consumerism, 1870-1914», tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1986.

4. Patricia O'Brien, «The Kleptomania Diagnosis: Bourgeois Women and Theft in Late Nineteenth-Century France», en *Journal of Social History*, 17 (otoño de 1983), págs. 65-78; Raymond de Saussure, «The Influence of the Concept of Monomania on French Médico-Legal Psychiatry (from 1825 to 1840)», en *Journal of the History of Medicine and the Allied Sciences*, 1 (1946), págs. 365-397, donde se cita la obra de Esquirol, *De la monomanie*, París, 1838.

5. Benjamin Rush, «An Inquiry into the Influence of Physical Causes upon the Moral Faculty (1786)»,

en su *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, 4.^a ed., Filadelfia, 1815, vol. 1, págs. 101-102; Franz Josef Gall, *Sur le fonctions du cerveau*, París, 1825, vol. 4, págs. 206-222.

6. *Journal de Paris*, 29 de marzo de 1816, resumido en una importante obra precursora: Isaac Ray, *A Treatise on the Medical Jurisprudence of Insanity*, ed. Winifred Overholser, 1838 (reimpresión: Cambridge, Massachusetts, 1962), pág. 142; M. H. Girard, «Kleptomanie», en *Gazette médicale de Paris*, 2.^a sér., 13 (1845), págs. 735-737.

7. *People v. Sprague*, 1894, en Amasa J. Parker, *Reports of Decisions in Criminal Cases... in the Courts of Oyer and Terminer of the State of New York*, 2, Nueva York (1869), págs. 43-48.

8. *Vid.* Francis Wharton, *A Monograph on Mental Unsoundness*, Filadelfia, 1855, pág. 155; John C. Bucknill y Daniel H. Tuke, *A Manual of Psychological Medicine*, Filadelfia, 1858, págs. 208-211; W. Julius Mickle, «General Paralysis», en Daniel H. Tuke (ed.), *A Dictionary of Psychological Medicine*, Londres (1892), vol. 1, pág. 521.

9. Wharton, *Mental Unsoundness*, pág. 157, donde se cita el *Times* londinense de abril de 1855.

10. Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», págs. 62-65; Williams, *Dream Worlds*, esp. págs. 64-66; Michael B. Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store 1869-1920*, Princeton, 1981, esp. págs. 197-206; «Kleptomania», en *Médico-Legal Journal*, 14 (1896), págs. 231-232, que compendia un estudio de Alexandre Lacassagne; Paul Dubuisson, «Les Voleurs des grands magasins», en *Archives de l'anthropologie criminelle*, 16 (1901), págs. 1-20 y 341-370.

11. Alfred Swain Taylor, *Medical Jurisprudence*, 2.^a ed. en Estados Unidos de la 3.^a ed. en Londres, Filadelfia, 1850, pág. 653; Thomas Byrnes, *Professional Criminals of America*, Nueva York, 1886, pág. 32; «Nervous Disorders (Especially Kleptomania) in Women and Pelvic Diseases», en *American Journal of Insanity* 53 (1897), págs. 605-606; O'Brien, «The Kleptomania Diagnosis», págs. 68, 75 y n. 13; Arthur B. Reeve, «The Kleptomaniac», en *Heart's International Magazine*, 22 (diciembre de 1912), pág. 67.

12. *Vid.* esp. Logie Barrow, «Anti-establishment Healing: Spiritualism in Britain», en W. J. Sheils (ed.), *The Church and Healing*, Oxford (1982), págs. 225-248; Edward M. Brown, «Neurology and Spiritualism in the 1870s», en *Bulletin of the History of Medicine*, 57 (1983), págs. 563-577; Howard Kerr, *Mediums, and Spirit-Rappers, and Roaring Radicals: Spiritualism in American Literature, 1830-1900*, Urbana, Illinois, 1972; R. Lawrence Moore, *In Search of White Crows: Spiritualism, Parapsychology and American Culture*, Nueva York, 1977; Janet Oppenheim, *The Other World: Spiritualism and Psychological Research in England, 1830-1914*, Cambridge, 1985.

13. Bucknill y Tuke, *Manual*, pág. 324; Juanita A. N. Dobmeyer, «The Sociology of Shoplifting», tesis doctoral, Universidad de Minnesota, 1971; Meda Chesney-Lind, «Women and Crime: The Female Offender», en *Signs*, 12 (otoño de 1986), págs. 78-96.

14. *Vid.* esp. J. Baker, «Kleptomania», en Daniel H. Tuke (ed.), *A Dictionary of Psychological Medicine*, Londres (1892), vol. 2, págs. 726-729.

15. «The Husband Who Makes His Wife a Thief: The Tue But Little-Known Reason Behind Many A Shoplifting Incidents», en *Ladies' Home Journal*, 32 (marzo de 1915), pág. 16, y *cf.* John C. Bucknill, «Kleptomania», en *Journal of Mental Science*, 8 (1862), pág. 265.

16. «Kleptomania», en *Progressive Review (Londón)*, 2 (1897), págs. 311-315; «Kleptomania», en *Medi-*

co-legal Journal, 14 (1896), pág. 232, donde se cita al criminalista francés Motet hablando de confesiones de cleptomanía; Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», cap. 1; Mary Owen Cameron, «An Interpretation of Shoplifting», en Freda Adler y Rita J. Simon (ed.), *The Criminology of Deviant Women*, Boston (1979), págs. 161-162.

17. Sobre la renuencia a entablar acciones judiciales, *vid.* «With a Mania for Stealing», en *New York Times* (1 de julio de 1883), pág. 12, col. 3; «Shoplifting in New York», en *New York Times* (2 de enero de 1906), pág. 15, col. 1; Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», págs. 208-209.

18. *H. H. Harris v. The State*, 1885, *18 Texas Court of Appeals*, págs. 287-295; y *cf.* *Alfred Lowe v. The State*, 1902, *44 Texas Criminal Reports*, págs. 224-226; Mark Melford, «Kleptomania: A Farical Comedy in Three Acts», en *French's Acting Edition*, 138, Londres, 1888, producida en 1888, 1890 y 1908; «She Cannot Help Stealing», en *New York Times* (22 de diciembre de 1888), pág. 2, col. 5; Edward Bellamy, *Looking Backward 2000-1887*, 1888, reimpresión: Nueva York, 1951, pág. 164.

19. *Lewis v. Lewis*, 1890, *44 Minnesota Reports*, págs. 124-126; *New York Times*, artículos sobre la señora Castle, la belleza de San Francisco, del 8 de octubre hasta el 31 de diciembre de 1896, esp. 14 de octubre, pág. 9, col. 1, y 18 de octubre, pág. 1, col. 6; «Kleptomania as a Disease and a Defense», en *American Lawyer*, 4 (1896), pág. 533; «Kleptomania», en *Law Times*, 102 (14 de noviembre de 1896), pág. 28; «Mrs. Castle's Case», en *Medical Magazine* (Londres), 5 (1896), págs. 1211-1213; Shobal V. Clevinger, *Medical Jurisprudence of Insanity*, Rochester, Nueva York, 1898, vol. 2, págs. 848-849, que cita al *Chicago Record* (26 de septiembre de 1895), hablando sobre la duquesa inglesa y con referencias también a las princesas rusas y alemanas; Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», pág. 317, n. 39; Gus Edward y Will D. Cobb, «Mamie (Don't You Feel Ashamie)», en Paul Charosh y Robert A. Fremont (ed.), *Song Hits from the Turn of the Century*, Nueva York, 1975, págs. 162-166. Sobre *La cleptomana*, de Porter, *vid.* más adelante, nota 51.

20. «Mrs. Martin's Dual Role», en *New York Times* (11 de abril de 1895), pág. 8, col. 1.

21. *Ibid.*; M. Motet, «French Retrospect: Shoplifting», en *Journal of Mental Science*, 26 (1880), págs. 625-629, donde se revisa la obra de Laëgue; Dubuisson, «Les vols des grands magasins», pág. 348; Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», págs. 265, 268-271, 291, y *cf.* «A Self-Accused Thief», en *New York Times* (9 de mayo de 1877), pág. 8, col. 3.

22. Sobre falsos nombres, *vid.* Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», págs. 265-268.

23. Edwards y Cobb, en *Song Hits*, pág. 166.

* Vamos que Mamie manga que da gusto, va siempre a su aire y es todo un espectáculo. [N. del T.]

24. Como no cabe presentar aquí una historia completa de la personalidad múltiple, *vid.* H. F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious*, Nueva York, 1970, págs. 126-141; Eric T. Carlson, «The History of Multiple Personality Disorder in the United States», en *American Journal of Psychiatry*, 138 (1981), págs. 666-668; George B. Greaves, «Multiple Personality: 165 Years After Mary Reynolds», en *Journal of Nervous and Mental Disease*, 168 (1980), págs. 577-596; W. S. Taylor y Mabel F. Martin, «Multiple Personality», en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 39 (1944), págs. 281-300. Entre los primeros estudios de este asunto destacan Charles L. Dana, «Consciousness, Disorders of», en Albert H. Buck (ed.), *A Reference Handbook of the Medical Sciences*, Nueva York (1886), vol. 2, págs. 277-279; F. W. H. Myers,

Human Personality and Its Survival of Bodily Death, Nueva York, 1903, vol. 1, págs. 34-70, 298-368, y Boris Sidis y Simon P. Goodhart, *Multiple Personality*, Nueva York, 1905.

25. Eric T. Carlson, «The History of Multiple Personality in the United States: Mary Reynolds and Her Subsequent Reputation», en *Bulletin of the History of Medicine*, 58 (1984), págs. 72-82; Michael G. Kenny, *The Passion of Ansel Bourne: Multiple Personality in American Culture*, Washington, 1986, esp. págs. 28-63; William S. Plumer, «Mary Reynolds: Case of Double Consciousness», en *Harper's New Monthly Magazine*, 20 (1859-60), págs. 807-812; Silas Weir Mitchell, «Mary Reynolds: A Case of Double Consciousness», en *Transactions of the College of Physicians of Philadelphia*, 3.^a ser., 10 (1888), págs. 366-389.

26. *Id.* la retrospectiva completa de este caso en Étienne Eugène Azam, «Double Consciousness», en Daniel H. Tuke (ed.), *A Dictionary of Psychological Medicine*, Londres, 1892, vol. 1, págs. 401-406, y, también, Sidis y Goodhart, *Multiple Personality*, págs. 381-386.

27. Abram H. Dailey, *Mollie Fancher: The Brooklyn Enigma*, Brooklyn, 1894, que reproduce además muchos artículos de periódico sobre sus personalidades, *vid.* págs. 74-107 y *passim*.

28. Josef Breuer y Sigmund Freud, *Studies on Hysteria*, 1895, trad. James Strachey *et al.*, Nueva York, 1957, págs. 3-17.

29. R. Osgood Mason, «Duplex Personality», en *Journal of Nervous and Mental Disease*, 18 (1893), págs. 593-598.

30. Pierre Janet, «Les actes inconscients et la mémoire pendant le somnambulisme», en *Revue philosophique*, 25 (1888), págs. 238-279; Morton Prince, «Some of the Revelations of Hypnotism», en *Boston Medical and Surgical Journal*, 122 (1890), págs. 493-495.

31. Morton Prince, «An Experimental Study of Visions», en *Brain*, 21 (1898), págs. 528-546; *idem*, *The Dissociation of a Personality*, 2.^a ed., Nueva York, 1908; «The Case of Becky: A Remarkable Play», en *New York Times* (2 de octubre de 1912), pág. 13, col. 3; Adolph Klauber, «The Case of Becky and the Real Case», en *New York Times* (6 de octubre de 1912), parte 9, pág. 2, col. 1-2. Alma Z. Léoni y la señorita Beauchamp tenían más de una segunda personalidad, pero la que hemos descrito aquí era, en cada caso, la más destacada, duradera e inquietante.

32. Carlson, «History of Multiple Personality Disorder», 1918, sobre el caso de William Tennent citado por Rush; Dana «Consciousness, Disorders of», págs. 277-279, sobre el caso Scull; *idem*, «The Study of a Case of Amnesia o 'double Consciousness'», en *Psychological Review*, 1 (1894), págs. 574-575, sobre el señor S.; Sidis y Goodhart, *Multiple Personality*, 2.^a parte, sobre el más notable de estos casos masculinos de regresión a la infancia, el del reverendo Hanna.

33. Anselm R. von Feuerbach, *Narratives of Remarkable Criminal Trials*, trad. inglesa, lady Duff Gordon, de la 3.^a ed. alemana, Nueva York, 1846, págs. 212-228, sobre el caso Sörgel; L. Camuset, «Un Cas de dédoublement de la personnalité», en *Annales medico-psychologiques*, 7 (1882), págs. 75-86, sobre Louis Vivé, al igual que A. T. Myers, «The Life History of a Case of Double or Multiple Personality», en *Journal of Mental Science*, 31 (1886), págs. 596-605; Lewis C. Bruce, «Notes of a Case of Dual Brain Action», en *Brain*, 18 (1895), págs. 54-65, caso de H. P.

34. Kenny, *The Passion of Ansel Bourne*, págs. 64 y sigs.; Azam, «Double Consciousness», vol. 1; pág. 402, caso de Albert D.; A. E. Osborne, «People Who Drop Out of Sight», en *Medico-Legal Journal*, 12

(1894), págs. 22-41; J. Milne Bramwell, «Hypnotic and Posthypnotic Appreciation of Time: Secondary and Multiple Personalities», en *Brain*, 23 (1900), pág. 202, caso de George Ridderband; Edward E. Mayer, «A Case of Localized Amnesia», en *Journal of American Medical Association*, 37 (1901), págs. 1601-1605; Sidsis and Goodhart, *Multiple Personality*, págs. 404-419, caso del Dr. Gilbert; Edward B. Angell, «A Case of Double Consciousness», en *Journal of Abnormal Psychology*, 1 (1906), págs. 155-169, caso del señor Robbins; Earl E. Gaver, «A Case of Alternating Personality», en *Journal of the American Medical Association*, 51 (1908), págs. 9-13.

35. Clifford Hallam, «The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgänger», en Eugene J. Crook (ed.), *Fearful Symmetry*, Tallahassee (1981), págs. 1-31; Claire Rosenfield, «The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double», en Albert J. Gueraud (ed.), *Stories of the Double*, Filadelfia, 1967, págs. 311-331; Jeremy Hawthorn, *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character*, Londres, 1983; Myers, *Human Personality*, págs. 300-303, sobre la experiencia que tuvo Robert Louis Stevenson de una «dualidad supraliminal»; y *vid.* una intragante historia de desapariciones en T. C. Crawford, «The Disappearance Syndicate», en *Cosmopolitan*, 17 (febrero de 1894), págs. 483-498 y 589-608.

36. *Vid.* las arevidas especulaciones de J. H. van den Berg, *Divided Existence and Complex Society: an Historical Approach*, 1963, reimpression: Pitsburgh, 1974, sobre las razones subyacentes de este interés por la doble personalidad; para la teoría del cerebro dual, *vid.* Anne Harrington, *Medicine, Mind and the Bombe Brain: A Study in Nineteenth-Century Thought*, Princeton, 1987. Citas de William James, *The Principles of Psychology*, Nueva York, 1890, pág. 401; de Prince, «Some of the Revelations of Hypnotism», pág. 464; y de R. Osgood Mason, *Telepathy and the Subliminal Self*, 2.ª ed., Nueva York, 1897, pág. 141.

37. Como en el caso de «F» de E. Mesmet, que era agradable y honrada en su primera personalidad, pero «deprimada» en la segunda, resumido por Taylor y Martin, «Multiple Personality», pág. 289.

38. Sobre la función instrumental de la labor de punto, *vid.* William Sharpey, «The Re-education of the Adult Brain», en *Brain*, 2 (1879), págs. 1-9, caso de la señora H.; Myers, «Life History», págs. 596-597, caso de Vivé; Azam, «Double Consciousness», pág. 405, caso de Félicita X.; Dailey, *Mollie Fancher*, págs. 65, 74-79. Sobre el sentido del tiempo, *vid.* H. Dewar, «Report on a Communication from Dr. Dyce of Aberdeen», en *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, 9 (1823), pág. 369, caso de la criada de la señora L.; Jules Janet, «L'Hystérie et l'hypnotisme d'après le théorie de la double personnalité», en *Revue scientifique*, 41 (1888), pág. 617, caso de Blanche Wittman; Breuer y Freud, *Studies on Hysteria*, págs. 39-40, caso de Anna O.; Sidsis y Goodhart, *Multiple Personality*, pág. 393, caso de Mary Vaughn; Prince, *Dissociation of a Personality*, pág. 153, caso de la señorita Beauchamp.

39. Breuer y Freud, *Studies on Hysteria*, pág. 7. Cf. Stephen J. Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, 1983, cap. 2, sobre el pasado.

40. P. M. J. Clancy, «Fast and Abstinence», en *New Catholic Encyclopedia*, Nueva York, 1967, vol. 5, págs. 847-850.

41. *Vid.* esp. Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, 1987.

42. H. Graef, «Lateau, Louise», en *New Catholic Encyclopedia*, Washington, 1967, vol. 8, pág. 403; «Hysteria and Its Causes», en *New York Times* (15 de diciembre de 1878), pág. 5, col. 1.

43. William H. Hammond, *Fasting Girls*, Nueva York, 1879, págs. 13-28; John Cule, *Wreath on the Crown: The Story of Sarah Jacob, the Welsh Fasting Girl*, Llandyswl, 1967.

44. Dailey, *Mollie Fancher*, págs. 28, 44, 66-68, 102 y *passim*; Schwartz, *Never Satisfied*, págs. 115-119.

45. Dailey, *Mollie Fancher*, págs. 173, 242. Joan Jacobs Brumberg, *Fasting Girls: The Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*, Cambridge, Massachusetts, 1988, cap. 3.

46. Schwartz, *Never Satisfied*, págs. 119-124; *New York Times*, 9 de agosto de 1880, pág. 5, col. 1, y 10 de septiembre de 1880, pág. 2, col. 4; *New York Daily Tribune*, 9 de agosto de 1880, pág. 5, col. 1.

47. Schwartz, *Never Satisfied*, pág. 122; Sergius Morgulis, *Fasting and Undernutrition*, Nueva York, 1923, págs. 142-172; y *cf.*, claro está, Franz Kafka, «A Hunger Artist», en *The Penal Colony*, trad. inglesa, Willa y Edwin Muir, Nueva York, 1976, págs. 243-256.

48. E. Sylvia Pankhurst, *The Suffragette*, Londres, 1911, págs. 431-435, 440-443 y 482-486. Las primeras huelgas de hambre políticas se hicieron en cárceles rusas; *vid.* Vera Figner, *Memoirs of a Revolutionist*, Nueva York, 1968 (1927), cap. 7.

49. Sharpey, «Re-education of the Adult Brain», sobre la señora H.; Breuer y Freud, *Studies on Hysteria*, pág. 26, sobre Anna O.; Myers, *Human Personality*, págs. 331-332, y Pierre Janet, *The Major Symptoms of Hysteria*, 1907, 2.ª ed., Nueva York, 1927, págs. 86-87, sobre Marceline R.; B. C. A., «My life as a Dissociated Personality», en *Journal of Abnormal Psychology*, 3 (1908), págs. 240-260; Walter F. Prince, «The Doris Case of Quintuple Personality», en *ibid.*, 11 (1916), págs. 73-122.

50. Azam, «Double Consciousness», vol. 1, pág. 405; Mason, «Duplex Personality» y *cf.* su «Duplex Personality - Its Relation to Hypnotism and to Lucidity», en *Journal of the American Medical Association*, 25 (1895), págs. 928-933; Sidsis y Goodhart, *Multiple Personality*, pág. 424, sobre «Twoys», y pág. 173, sobre Hanna; Myers, *Human Personality*, págs. 354-356, sobre Winsor, págs. 306-361, sobre Vennum.

51. Kemp R. Niver, *Early Motion Pictures*, Washington, D.C., 1985, págs. 176-177; Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, Nueva York, 1939, cap. 3.

52. «Lo que me molesta es que me acusen de doce robos». «¿Doce? Pues tanto mejor: alegraré monomanías». *Vid.* Bruce Harris y Seena Harris, *Honoré Daumier: Selected Works*, Nueva York, 1969, pág. 117.

53. Taylor, *Medical Jurisprudence*, pág. 663; Johann Ludwig Casper, *A Handbook of the Practice of Forensic Medicine*, 1860, trad. inglesa, G. W. Balfour, de la 3.ª ed. alemana, Londres, 1865, vol. 4, págs. 292-311. *Cf.* también, Orpheus Everts, «Are Dipomania, Kleptomania, Pyromania, etc., Valid Forms of Mental Disease?», en *American Journal of Insanity*, 44 (junio de 1887), págs. 52-59.

54. «She Stole Unconsciously», en *New York Times* (18 de febrero de 1893), pág. 8, col. 6; «Alleged Thief Worth \$ 175,000», en *New York Times* (14 de enero de 1899), pág. 1, col. 4; «Shoplifting in New York», en *New York Times* (2 de enero de 1906), pág. 15, col. 1. *Vid.*, también, Charles Rosenberg, *The Trial of the Assassin Guiteau: Psychiatry and the Law in the Gilded Age*, Chicago, 1968.

55. Francis Wharton y Moreton Stillé, *Medical Jurisprudence*, 5.ª ed., reescrito por James Hendrie Lloyd, Rochester, Nueva York, 1905, pág. 613; y, para casos de Estados Unidos, *John Henslie v. The State*, 1871, 50 *Tennessee Reports, Supreme Court*, pág. 202; *J. R. Looney v. The State*, 1881, 10 *Texas Court of Appeals*, págs. 520-526; *Commonwealth v. Fritch*, 1890, 9 *Pennsylvania County Reports*, págs. 164-170; *Alfred Lowe v. The State*, 1902, 44 *Texas Criminal Reports*, págs. 224-226.

56. William Healy, *The Individual Delinquent*, Boston, 1915, pág. 771; Key L. Bartley, «A Case Illustrating Probable Sublimation through Pathological Stealing», en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 31 (1936-37), pág. 208; L. Pierce Clark, «A Psychological Study of Stealing in Juvenile Delinquency», en *Archives of Neurology and Psychiatry*, 1 (1919), págs. 535-546; Ralph Hamill, «Amnesia and Pathological Stealing», en *ibid.*, 12 (1924), págs. 124-126; Edwin C. Ranck, «Kleptomania», en *Theatre Magazine*, 32 (julio-agosto de 1920), págs. 10-12, 65 y 68; American Film Institute, en Kenneth W. Munden (ed.), *Catalog of Motion Pictures... Feature Films 1921-30*, Nueva York, 1971, vol. 2, pág. 881; A. Antheaume, «La Légende de la kleptomanie», en *Encéphale*, 20 (1925), págs. 368-388; Norman R. Phillips, «Review of A. Antheaume's *Le Roman d'une épidémie parisienne: La Kleptomanie?*», en *Journal of Mental Science*, 72 (1926), págs. 393-395.
57. American Film Institute, *Catalog*, vol. 1, pág. 604; Norman Fenton, *Shell Shock and Its Aftermath*, San Luis, 1926, págs. 86-87.
58. Sobre los coleccionistas *vid.* esp. James G. Kierman, «Kleptomania and Collectivism», en *Allienist and Neurologist*, 23 (1902), págs. 449-455; R. Dupouy, «De la kleptomanie», en *Journal de psychologie normale et pathologique* (septiembre-octubre de 1905), págs. 406-426. Sobre las teorías sexuales, *vid.* Vienna Psychoanalytic Society, *Minutes*, ed. Herman Nunberg y Ernst Federn, trad. inglesa, M. Numborg, Nueva York, 1975, vol. 2, págs. 39-40 y 200-202; Wilhelm Stekel, «The Sexual Root of Kleptomania», en *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, 2 (julio de 1911), págs. 239-246.
59. *Vid.*, por ej., Maurice P. Fryfield, *Girl Gangs*, Nueva York, 1952, cap. 2; «Kleptomania», en Edward Podolsky (ed.), *Encyclopedia or Aberrations*, Nueva York (1953), pág. 285; David Abrahamson, *The Psychology of Crime*, Nueva York, 1960, págs. 128-129; M. Aggermaes, «A Study of Kleptomania with Illustrative Cases», en *Acta Psychiatrica et Neurologica Scandinavica*, 36 (1961), pág. 1-46; C. Franchini y A. M. Ferruta, «Aspetti medico-legali e clinici di un caso di kleptomania», en *Lavoro neuropsichiatrico*, 34 (1964), págs. 547-556.
60. August Wimmer, «De la kleptomanie du point de vue médico-legal», en *Annales médico-psychologiques*, 11^o sér., 1 (1921), págs. 211-233; Mary Chadwick, «A Case of Kleptomania in a Girl of Ten Years», en *International Journal of Psycho-Analysis*, 6 (1925), págs. 300-312; Franz Alexander y Hugo Staub, *The Criminal, the Judge, and the Public*, 1929, trad. inglesa, Gregory Zilboorg, Nueva York, 1931, págs. 90 y 91; Max Friedemann, «Kleptomania: The Analytic and Forensic Aspects», en *Psychoanalytic Review*, 17 (1930), págs. 452-470.
61. William W. Gull, «Summary of Oxford address», en *Lancet*, 8 de agosto de 1868, págs. 171-176; E. C. Laségue, «On Hysterical Anorexia», en *Medical Times and Gazette*, 1873, págs. 265-266 y 367-369, traducido de los *Archives générales de médecine* (abril de 1873); *idem*, «Anorexia Nervosa», en *Transactions of the Clinical Society of London*, 7 (1874), págs. 22-26; Breuer y Freud, *Studies on Hysteria*, casos de Anna O. y Frau Emma con N.; Pierre Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, París, 1903, vol. 2, págs. 368-370. Sobre el diagnóstico histórico de la anorexia nervosa, *vid.* Petr Skrabanek, «Notes Toward the History of Anorexia Nervosa», en *Janus*, 70 (1963), págs. 109-128; John A. Sours, *Starving to Death in a Sea of Objects*, Nueva York, 1980, cap. 3; Joan Jacobs Brumberg, «Fasting Girls: Reflections on Writing the History of Anorexia Nervosa», en Alice B. Smuts y John W. Hagen (ed.), *History and Research in Child Development*, Chicago, 1986, págs. 93-104. Edward Shorter, «The First Great Increase in Anorexia Nervosa», en *Journal of Social History*, 21 (1987), págs. 69-96, sitúa el cambio en la década de 1870, pero nosotros no estamos muy seguros de ello.
62. Laségue, «On Hysterical Anorexia», pág. 367, advierte que el ayuno de la anorexia no se parece al rechazo de alimentos manifestado en la melancolía; H. H. Donkin, «Hysteria», en Daniel H. Tuke (ed.), *A Dictionary of Psychological Medicine*, Londres, 1892, vol. 1, pág. 626, y *cf.* vol. 1, pág. 94, «Anorexia Hysterica», Sigmund Freud, *The Complete Letters... to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, trad. inglesa, y ed. Jeffrey M. Masson, Cambridge, Massachusetts, 1985, pág. 99; Janet, *Les Obsessions*, vol. 2, págs. 368-370.
63. *Vid.* John A. Ryle, «Anorexia Nervosa», en *Lancet*, 2 (1936), págs. 893-899, para un estudio de fallecimientos por anorexia.
64. Mara Selvini Lazzoli, *Self-Starvation*, 1963, trad. inglesa, Arnold Pomerans, Nueva York, 1978, págs. 4-8; John M. Berkman, «Functional Anorexia and Functional Vomiting Relative to Anorexia Nervosa», en *Medical Clinics of North America*, 23.4 (1939), págs. 901-912, para casos de la Clínica Mayo; R. S. Allison y R. Pictou Davies, «The treatment of Functional Anorexia», en *Lancet*, 1 (1931), págs. 902-907, estudio de casos; Ryle, «Anorexia Nervosa», cincuenta y un casos; Craig Johnson *et al.*, «Anorexia Nervosa and Obesity: An Overview», en W. J. Burns y J. V. Lavigne (ed.), *Progress in Pediatric Psychology*, Orlando (1984), págs. 163-200, esp. pág. 166, sobre el número de casos. Sobre la dinámica familiar, Lincoln Rahman *et al.*, «Anorexia Nervosa with Psychiatric Observations», en *Psychosomatic Medicine*, 2.1 (1940), págs. 3-16; Jules H. Masserman, «An Analysis of a Neurotic Character with Psychodynamics of Vomiting and Anorexia Nervosa», en *Psychoanalytic Quarterly*, 10 (1941), págs. 211-242; Hilde Bruch, *The Golden Cage: The Enigma of Anorexia Nervosa*, Nueva York, 1978. *Cf.* Brumberg, *Fasting Girls*, cap. 8.
65. Rush, *Medical Inquiries and Observations*, vol. 1, págs. 102; Wharton, *Mental Unsoundness*, págs. 155-157, que relaciona también esto con el primer robo del que se tiene noticia, el de Eva cuando tomó la manzana; «Kleptomania», en *Chambers's Journal*, 57 (1880), págs. 637-638.
66. William Hammond, «A Problem for Sociologists», en *North American Review*, 135 (1882), págs. 422-432; Moret, «French Retrospect», pág. 627, sobre el caso de Laségue; Chadwick, «A Case of Kleptomania», págs. 300 y 305; y *vid.*, también, Alexander y Staub, *The Criminal, The Judge, and the Public*, págs. 90 y 91.
67. Esther Menaker, «A Contribution to the Study of the Neurotic Stealing Symptom», en *American Journal of Orthopsychiatry*, 9 (1939), págs. 368-378; y *vid.*, también, Sandor Lorand, «Compulsive Stealing: Contribution to the Psychopathology of Kleptomania», en *Journal of Criminal Psychopathology*, 1 (1940), págs. 247-253.
68. Peter J. Dally y Joan Gómez, *Anorexia Nervosa*, Londres, 1979, págs. 65-66; A. H. Crisp, «The Psychopathology of Anorexia Nervosa», en A. J. Stunkart y Elito Stellar (ed.), *Eating and Its Disorders*, Nueva York, 1984, pág. 211.
69. Milton Rosebaum, «The Role of the Term Schizophrenia in the Decline of Diagnoses of Multiple Personality», en *Archives of General Psychiatry*, 37 (1980), págs. 1383-1385, aunque hemos corregido las cifras de personalidad múltiple, para las cuales *vid.*, también, Greaves, «Multiple Personality»; Taylor y Martin, «Multiple Personality»; Myron Boor y Philip M. Coons, «A Comprehensive Bibliography of

- Literature Pertaining to Multiple Personality», en *Psychological Reports*, 53 (1983), págs. 295-310. *Vid.*, también, Corbett H. Thigpen y Harvey M. Cleckley, «On the Incidence of Multiple Personality Disorders», en *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 32 (1984), págs. 63-66; sobre la incidencia de la esquizofrenia en los hospitales, «Schizophrenia: Diabetics' Insulin Shock Relieves Insane», en *Newsweek*, 9 (23 de enero de 1937), pág. 38; Danielle F. Turns, «Epidémiologie des schizophrénies», en *Annales médico-psychologiques*, 138 (1980), págs. 637-646.
70. J. Hoening, «The Concept of Schizophrenia», en *British Journal of Psychiatry*, 142 (1983), pág. 551, que cita la obra de Bleuler, *Dementia Praecox oder Gruppe des Schizophrenien*, Leipzig, 1911, pág. 239, trad. inglesa, Joseph Zinkin como *Dementia Praecox, or the Group of Schizophrenias*, Nueva York, 1950 (a partir de ahora Bleuler/Zinkin, *Dementia Praecox*); American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3.ª ed., Washington, D.C., 1981, pág. 181.
71. R. D. Chandrasena, «Phenomenology and Nosology of Schizophrenia: Historical Reviews», en *Psychiatric Journal of the University of Ottawa*, 8.2 (junio de 1983), págs. 17-24; Anthony Clare, *Psychiatry in Dissent*, Londres, 1976, págs. 116-119; P. van Meerbeek, «D'où nous viennent la démence précoce et la schizophrénie?», en *Acta Psychiatrica Belgica*, 82.3 (1982), págs. 243-276; Organización Mundial de la Salud, *Report of the International Pilot Study of Schizophrenia*, Ginebra, 1973, vol. 1, págs. 14-15; Bleuler/Zinkin, *Dementia Praecox*, pág. 8; Ellenberger, *Discovery of the Unconscious*, págs. 286-288.
72. Además de Bleuler y la OMS, *vid.*, sobre sintomatología, Sue A. Shapiro, *Contemporary Theories of Schizophrenia*, Nueva York, 1981.
73. Bleuler/Zinkin, *Dementia Praecox*, págs. 59 y 127; Carl Gustav Jung, *Psychology of Dementia Praecox*, 1906, trad. inglesa, A. A. Brill, Nueva York, pág. 91, *idem.*, «On the Psychogenesis of Schizophrenia», 1939, en Violet Staub de Laszlo (ed.), *The Basic Writings of C. G. Jung*, Nueva York, 1959, págs. 382-386.
74. Jung, «On the Psychogenesis of Schizophrenia», págs. 388-391 y 395; Sigmund Freud, «On Narcissism», 1914, y «The Unconscious», 1915, trad. inglesa, James Strachey et al., *Standard Edition*, vol. 15, págs. 74 y 197.
75. Jung, «On the Psychogenesis of Schizophrenia», pág. 396.
76. Bleuler/Zinkin, *Dementia Praecox*, págs. 32, 37 y 55-56.
77. *Ibid.*, págs. 62 y 307-308. La esquizofrenia se combinó con la personalidad múltiple particularmente en Estados Unidos; *vid.* S. P. Fullinwider, *Technicians of the Finite: The Rise and Decline of the Schizophrenic in American Thought, 1840-1960*, Westport y Londres, 1982, págs. 39-51, 106-107 y *passim*.
78. Bleuler/Zinkin, *Dementia Praecox*, págs. 161-162; Adolf Meyer, «The Dynamic Interpretation of Dementia Praecox», en *American Journal of Psychology*, 21 (1910), págs. 385-403; Schwartz, *Never Satisfied*, pág. 152. Para posteriores informes de una supuesta relación entre la esquizofrenia y la anorexia, *vid.* A. A. Brill, «Comments», en *Journal of Nervous and Mental Disease*, 89 (1939), pág. 74; Rahman, «Anorexia Nervosa», págs. 336-337, 343, 354-355 y 364; J. M. C. Holden y U. P. Holden, «Weight Changes with Schizophrenic Psychosis and Psychotropic Drug Therapy», en Norman Kiehl (ed.), *The Psychology of Obesity*, Springfield, Illinois, 1973, págs. 379-391. Manfred Bleuler, hijo de Eugen, descubrió que los cuerpos pínicos o rechonchos eran raros entre los esquizofrénicos, quienes, por otro lado, tendían a exagerar el tamaño de su cuerpo. *Vid.* Chandrasena, «Personality, Body Perception, and Body Image Boundary», en Seymour Wapner y Heinz Werner (ed.), *The Body Percept*, Nueva York, 1965, pág. 63.
79. Franz Baumeier, «The Schreber Case», en *International Journal of Psychoanalysis*, 37 (1956), págs. 61-74; Sigmund Freud, «Psychoanalytic Notes upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)», 1911, en Philip Rieff (ed.), *Three Case Histories*, Nueva York (1963), págs. 103-186 (o vol. 12, *Standard Edition*).
80. Baumeier, «The Schreber Case», págs. 65-67; William G. Niederland, *The Schreber Case*, Nueva York, 1974, libro popularizado por Morton Schatzman, *Soul Murder*, Nueva York, 1974, cuya cita de *Memoirs* (pág. 133), de Schreber, figura en la pág. 59. Para casos menos famosos de esquizofrénicos con delirios de abstinencia y horror a la comida, *vid.* Bleuler/Zinkin, *Dementia Praecox*, págs. 117 y 144; Clifford W. Beers, *A Mind that Found Itself*, 1907, 5.ª ed., Nueva York, 1921, pág. 39; Mark Vonnegut, *Eden Express*, Nueva York, 1975, pág. 109; y *vid.* Palazzoli, *Self-Starvation*, pág. 29, que compara las actitudes anoréxica y esquizofrénica hacia la comida.
81. Fullinwider, *Technicians of the Finite*, págs. 131-145; Harry Stack Sullivan, *Schizophrenia as a Human Process*, ed. Helen S. Perry, Nueva York, 1962, pág. 136.
82. Freud, «Psychoanalytic Notes», 1911, págs. 171-173.
83. Jules Cotard, «Du délire des négations», en *Archives internationales de neurologie*, 4 (1882), págs. 152-282, ampliado en su *Études sur les maladies cérébrales et mentales*, Paris, 1891, págs. 314-344; Henri Ey, «Délire des négations», en *Études psychiatriques*, Paris (1984-54), vol. 2, págs. 428-452, que cita J. Séglas, *Le Délire des négations*, Paris, 1897, págs. 14-15, en la pág. 429 (trad. del autor); Dario de Martis, «Réflexions [sic] sur les délires de négation et de fin du monde», en *L'Évolution psychiatrique*, 30.1 (1965), págs. 111-121; M. Bourgeois, «Jules Cotard et son syndrome cent ans après», en *Annales médico-psychologiques*, 138 (1980), págs. 1165-1180.
84. Elmer S. Southard, *Shell-Shock and Other Psychiatric Problems*, Boston, 1919, págs. 200-221; Peter Barham, *Schizophrenia and Human Value*, Oxford, 1984, págs. 42-43; Albrecht Wetzell, «Der Weltuntergangserlebnis in der Schizophrenie», en *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 78 (1922), págs. 403-428, cita trad. en Karl Jaspers, *General Psychopathology*, 1913, 7.ª ed., trad. inglesa, J. Hoenig y Marion W. Hamilton, Chicago, 1963, pág. 295; Alfred Storch, *The Primitive Archais Forms of Inner Experiences and Thought in Schizophrenia*, 1922, trad. inglesa, Clara Willard, Nueva York, 1924, pág. 4; Anton Boisen, *The Exploration of the Inner World: A Study of Mental Disorder and Religious Experience*, 1936, Nueva York, 1962, págs. 33, 34 y 43; William J. Spring, «Observations on World Destruction Fantasies in Psychoanalytic Quarterly», 8 (1939), págs. 48-56, y cf. Milton S. Gurwitz, «World Destruction Fantasies in Early Schizophrenia: A Rorschach Study», en *Journal of the Hillside Hospital*, 1 (1952), págs. 7-20.
85. Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, ed. Paul Beale, 8.ª ed., Londres, 1984, pág. 1018; *Oxford English Dictionary*, Supplement, vol. 3, pág. 1526; Theo C. Manschreck y Michèle Petri, «The Atypical Psychoses», en *Culture, Medicine and Psychiatry*, 2 (1978), págs. 238-241; Robert E. L. Fatis, «Cultural Isolation and the Schizophrenic Personality», en *American Journal of Sociology*, 40 (1934), págs. 155-164. Sobre la esquizofrenia como metáfora, *vid.* Thomas Szasz, *Schizophrenia: The Sacred Symbol of Psychiatry*, Nueva York, 1976.

86. Leslie C. Barber, «The Age of Schizophrenia», en *Harper's Magazine*, 176 (diciembre de 1937), págs. 71, 72 y 75. El interés popular por la esquizofrenia se avivó considerablemente al aparecer en la prensa noticias sobre el tratamiento con insulina implantado en Estados Unidos por el doctor Manfred Sakel, un psiquiatra vienes, a finales de 1936.

*** Newspeak es la «nueva lengua» de la novela de George Orwell 1984, un lenguaje propagandístico, caracterizado por el eufemismo, la circunlocución y la alteración semántica de las palabras conocidas. [N. del T.]

87. *Vid. Language and Thought in Schizophrenia*, ed. Jacob Kasinin, Berkeley, 1944, informes leídos en 1936. *Cf. Language and Cognition in Schizophrenia*, ed. Steven Schwartz, Hillsdale, Nueva Jersey, 1978.

88. Jaspers, *General Psychopathology*, pág. 733, señala los cambios producidos en los delirios según la época histórica; así, en la paranoia esquizofrénica actual, la tecnología electrónica desempeña el papel más importante.

89. *Vid.* Louis A. Sass, «Introspection Schizophrenia, and the Fragmentation of Self», en *Representation*, 19 (verano de 1987), págs. 1-34, que comenta Victor Tausk, «On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia», en *Psychoanalytic Quarterly*, 2 (1933), págs. 519-556.

90. Eugene Minkowski, *Lived Time*, 1968, trad. inglesa, Nancy Metzel, Evanston, Illinois, 1970, pág. 275.

91. Franz G. Alexander y Sheldon I. Selesnick, *The History of Psychiatry*, Nueva York, 1966, págs. 352-353; Fullinwider, *Technicians of the Finite*, págs. 158 y sigs.; Szasz, *Schizophrenia*, págs. 90-92.

92. Partridge, *Dictionary of Slang*, pág. 1527; Alexander y Selesnick, *History of Psychiatry*, pág. 353.

93. Alfred Storch y Caspar Kulenkampff, «Zum Verständnis der Weltuntergangs bei den Schizophrenen», en *Der Nervenarzt*, 21 (1950), pág. 104; Bruno Callieri y Aldo Semerari, «Alcuni aspetti metodologici e critici dell'esperienza schizofrenica di fine del mondo», en *Rassegna di studi psichiatrici*, 43 (1954), págs. 55-77, esp. pág. 59; De Maris, «Reflections», pág. 114.

94. *Vid.*, por ej., David Cooper, *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, Londres, 1967, cita en la pág. 45; Martti Siirala, «Psychotherapy of Schizophrenia as a Basic Human Experience, as a Ferment for a Metamorphosis in the Conception of Knowledge and the Image of Man», en David Rubinstein y Yrjö O. Alanen (ed.), *Psychotherapy of Schizophrenia*, Amsterdam, 1972, págs. 130-155; Brian W. Grant, *Schizophrenia: A Source of Social Insight*, Filadelfia, 1975. Para una crítica a esta creación de héroes, *vid.* Sass, «Introspection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self», aunque Sass también cae en la tentación de identificar la experiencia esquizofrénica con la situación actual.

95. Giles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalism and Schizophrenia*, 2 vols., trad. inglesa, Hurley, Seem, Lane (vol. 1) y Massumi (vol. 2), Minneapolis, University of Minnesota, 1983-1987 (versión castellana, *El antídoto: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985), continúa el razonamiento de que la esquizofrenia, con sus inevitables contradicciones entre deseo y represión, es la enfermedad paradigmática del capitalismo, también contradictorio. Nosotros no apoyamos aquí este razonamiento debido en gran medida a que la historia del cuerpo merece un enfoque más rico, menos esquemático. Para otros análisis culturales e históricos de la esquizofrenia, *vid.* esp. Jane M. Murphy, «Psychiatric Labeling in Cross-Cultural Perspectives», en *Science*, 191 (1976), págs. 1019-1028; E. Fuller Torrey, *Schizophrenia and Civilization*, Nueva York, 1980; Horacio Fabrega, hijo, «Culture and Psychiatric Illness» en Anthony J. Marsella y Geoffrey M. White

(ed.), *Cultural Conceptions of Mental Health and Therapy*, Dordrecht (1982), págs. 39-68; Barham, *Schizophrenia and Human Value*.

96. Allan Pinkerton, *Criminal Reminiscences and Detective Sketches*, Nueva York, 1879, cap. 20, citas de las págs. 282 y 290; Ian Ousby, *Bloodhounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge, Massachusetts, 1976, esp. cap. 2.

97. *Oxford English Dictionary*, vol. 9, pág. 591; Eric Partridge, *A Dictionary of the Underworld*, nueva ed., Nueva York, 1961; «Detectives' Methods», en *New York Times* (22 de mayo de 1869), pág. 2, col. 1; Arthur B. Reeve, «The Kleptomaniac», en *Hearst's International Magazine*, 22 (diciembre de 1912), págs. 54-67.

98. *Dry Goods Economist*, 23 de noviembre de 1901, pág. 21, citado por Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», pág. 195, y *vid.*, el cap. 4 de ésta. Sobre los detectores de mentiras, *vid.* Schwartz, *Never Satisfied*, págs. 149-153.

99. Abelson, «When Ladies Go A-Thieving», pág. 285, n. 44; «Mrs. Martin's Dual Roles», en *New York Times* (11 de abril de 1895), pág. 8, col. 1; Allan Pinkerton, *Thirty Years a Detective*, Nueva York, 1886, págs. 236-255.

100. Un tal doctor Scott, comentando Albert Wilson, «A Case of Double Consciousness», en *Journal of Mental Science*, 49 (1903), pág. 655; Frank Gelett Burgess, *The White Cat*, Indianapolis, 1907; «The Case of Becky», *New York Times*, 2 de octubre de 1912, pág. 13, col. 3; y *cf.* la revisión de casos del siglo XIX de Philip M. Coons, «The Differential Diagnosis of Multiple Personality», en *Psychiatric Clinics of North America*, 7 (1984), págs. 51-67.

101. Francis G. Benedict, *A Study of Prolonged Fasting*, Washington, D.C., 1915; Irving J. Eales, *Healthology*, Londres, 1913, págs. 211-220.

102. Schwartz, *Never Satisfied*, págs. 86-88, 131-134 y 164-168.

103. *Ibid.*, págs. 153-159.

104. *Ibid.*, págs. 135-140 y 192-193.

105. *Ibid.*, págs. 213-221 y 321.

106. *Ibid.*, págs. 135-138.

107. Tenemos que advertir que la cultura del adelgazamiento la han creado los hombres y las mujeres, juntos o por separado, y que es una cultura de mujeres únicamente en la medida en que se considere que, en el presente siglo, ha atraído fundamentalmente a las mujeres. No obstante, no estamos de acuerdo con la teoría de que les ha sido completamente impuesta a las mujeres por los hombres. Tal teoría deja a las primeras, si no sin forma, si sin personalidad.

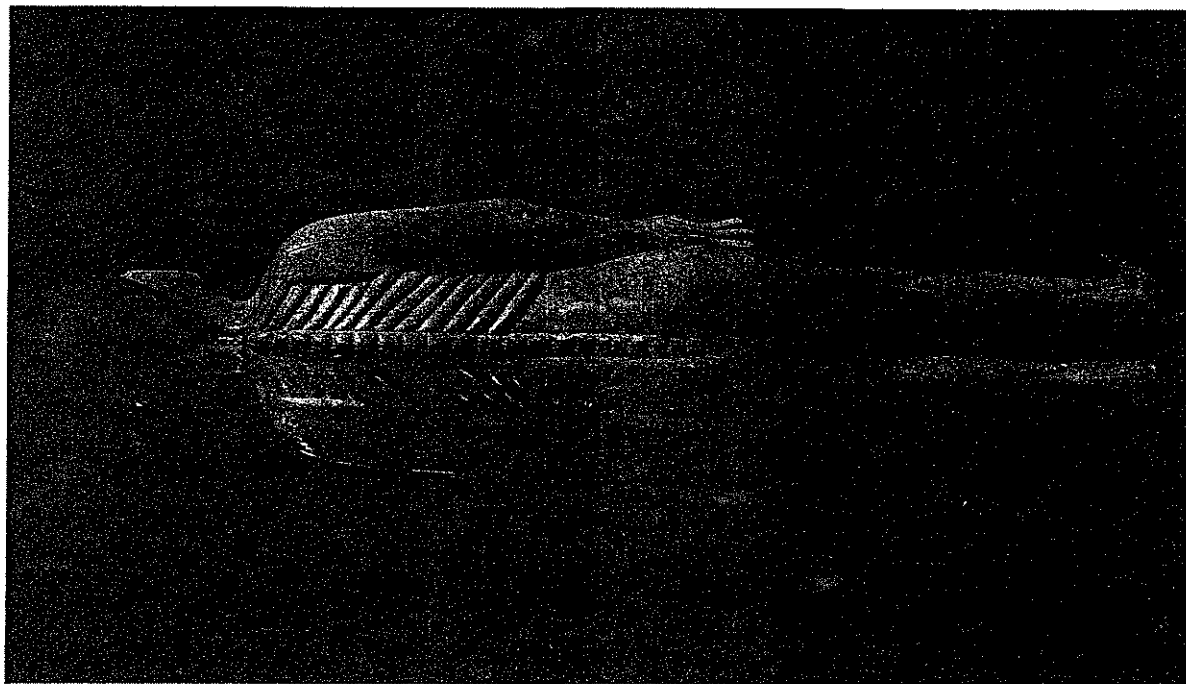
Traducción de Carlos Laguna Piorno

El espíritu de la máquina: curación religiosa y representaciones del cuerpo en Japón

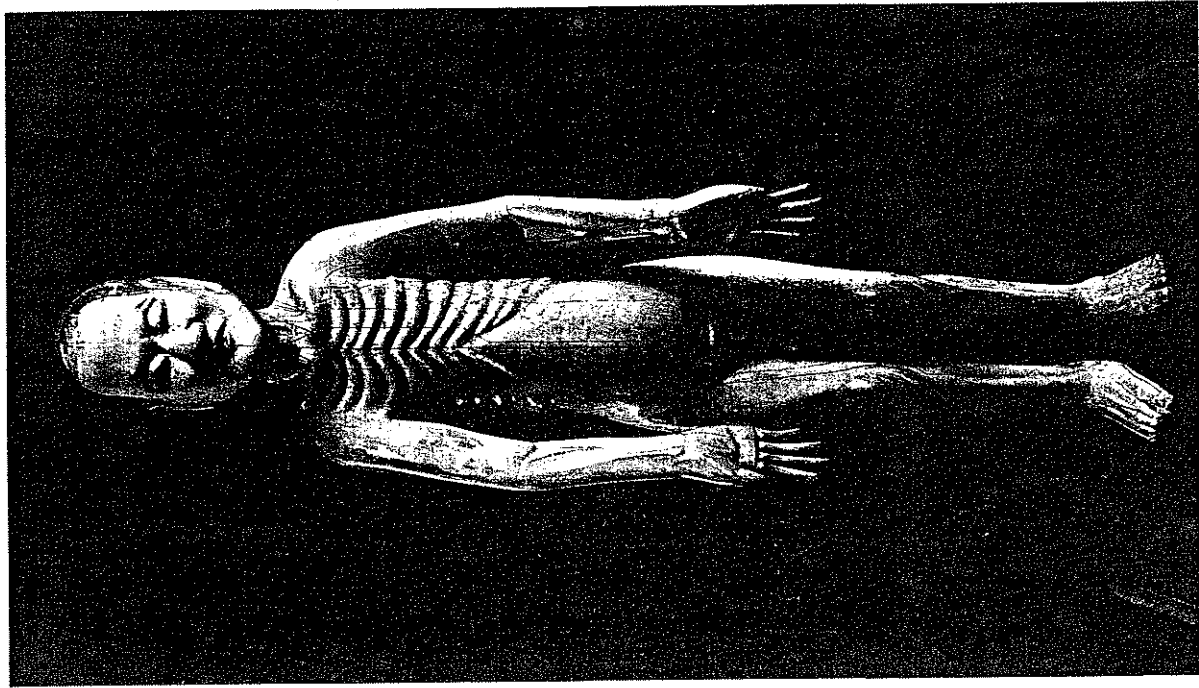
Mary Picone

En 1774, un especialista en medicina china japonesa llevó a cabo la primera disección de un cadáver jamás realizada en el archipiélago. Comparó entonces el interior del cuerpo así expuesto con los dibujos de los libros de medicina traídos por los cabellos rojos (los holandeses)¹ y se quedó muy asombrado al descubrir que los antiguos clásicos chinos eran mucho menos exactos que la nueva ciencia de los bárbaros (Keene, 1969). Unos cien años más tarde, la biomedicina occidental fue adoptada oficialmente por el gobierno de Meiji y se condenaron los antiguos sistemas terapéuticos. No obstante, como suele ocurrir en estos casos, los cambios que se produjeron en las representaciones japonesas del cuerpo distaron mucho de ser sencillos o inequívocos. Hoy día, la medicina china (*kanpō*) se ha restablecido parcialmente, y el treinta y siete por ciento de los biomédicos japoneses recurren a veces a las plantas medicinales o a la acupuntura (Lock, 1980, VII).

Los dos principales sistemas religiosos y filosóficos que dieron origen a las ideas japonesas del cuerpo son el budismo mahayana y la medicina china. Históricamente, el primero fue, a pesar de existir grandes diferencias conceptuales, un medio de transmisión de la segunda. Pero, como nos recuerda Paul Unschuld (1987, 1025), la medicina china es en sí misma una combinación de varios sistemas terapéuticos, y las «correspondencias sistemáticas» descritas más adelante fueron una teoría difundida por una minoría culta. Entre las clases populares, en particular, estuvieron más extendidas otras tendencias importantes (el chamanismo, el exorcismo de demonios, etc.), al menos hasta muy recientemente, y todavía ocurre así en las comunidades expatriadas chinas (Goscheck, 1987). Asimismo, la medicina que se practica actualmente en la República Popular y en Japón se centra en elementos concretos de un sistema complejo, y han surgido diversos tipos de sincretismo con la biomedicina. Aunque resumiremos brevemente varios principios de la medicina china y budista —a riesgo de confundir al profano y



Estatuilla japonesa de marfil que muestra los meridianos y los puntos de acupuntura.



Estatuilla japonesa de marfil que muestra los meridianos y los puntos de acupuntura.

defraudar al orientalista—, estamos interesados fundamentalmente en las representaciones del cuerpo surgidas de estos sistemas tal como los expresan los legos o los curanderos populares. En nuestra opinión, estos últimos son, junto con los dirigentes de muchas sectas nuevas de Japón, la mejor fuente de representaciones «auténticamente japonesas».²

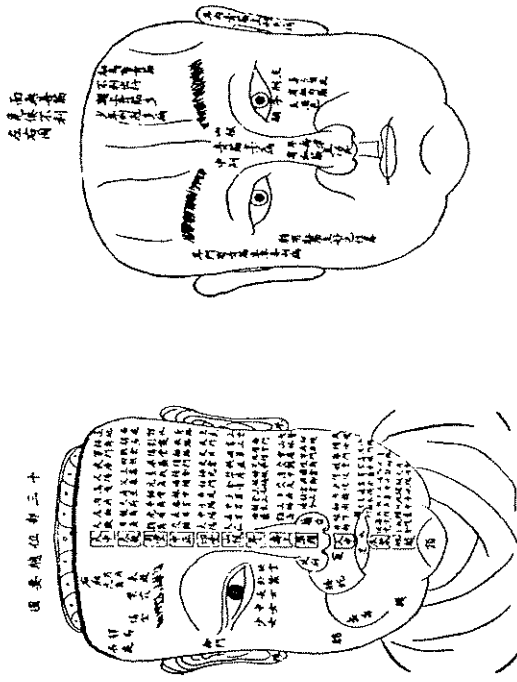
El lector occidental, aunque profano en la materia, seguramente habrá oído decir que, en el Extremo Oriente, los conceptos del cuerpo son «holistas» y preferibles a la «objetivación» del cuerpo que comporta la biomedicina occidental. Según este razonamiento, el dualismo mente/cuerpo es característico del pensamiento occidental y conduce a considerar la enfermedad desde puntos de vista puramente fisiológicos. Sin embargo, tal afirmación no es del todo exacta porque, hasta épocas bastante recientes, ese dualismo se expresó como una oposición entre alma y cuerpo o, en términos cartesianos, entre espíritu y máquina.

Sólo en el caso de las ideas generalizadas en el presente siglo parece apropiado aplicar un enfoque mecanicista. Hoy día, para la mayoría de nosotros, el «alma» se encuentra localizada cada vez con más precisión en las funciones del cerebro y, desde la famosa prueba de Turing, en la mente misma, que ha sido objetivada hasta el punto de recrearla artificialmente fuera del cuerpo por medio de una computadora³. No obstante, el éxito del psicoanálisis y la curación religiosa (desde movimientos occidentales como la Ciencia cristiana o cienciaología hasta terapéuticas importadas como el yoga) muestra que la determinación psicológica y moral de los estados del cuerpo es una necesidad humana y que el pluralismo médico es indispensable.

Se suele afirmar que, en el Extremo Oriente, no se trata el cuerpo independientemente de la mente y que la salud es un estado espiritual además de orgánico. Pero si consideramos más detenidamente la medicina china o el *kanpō*, su forma japonesa, el holismo adquiere un significado distinto, según el cual todos los aspectos o partes del cuerpo de una persona están interrelacionados, y el cuerpo, a su vez, no es más que un elemento de un universo de entidades interrelacionadas. En este orden de cosas, la enfermedad no es un estado independiente y definible, producido por una causa, ni puede diagnosticarse objetivamente en diferentes individuos y ser curada en cada uno de ellos de forma más o menos parecida. Un médico *kanpō* encontrará un tipo exclusivo de desequilibrio (*fuchō*) en cada paciente aunque los componentes generales del cuerpo de éste y las relaciones entre ellos reflejen los del universo (Porkert, 1974). La afirmación de que, en la medicina china, el cuerpo se «compone» de ciertas sustancias puede dar lugar a error, porque los términos básicos de yin y yang, por un lado, y de *ch'i*, por el

otro, se refieren no tanto a constituyentes orgánicos o químicos de la materia, como a lo que en varias traducciones se presenta, respectivamente, como clases complementarias de «atributos» o «emblemas» (cf. Schipper, 1982, 37-39) y como «energías», «fluido» o «vapores más sutiles de la materia» (Lock, 1980, 35; Unschuld, 1987, 102-105). Así, cada parte del cuerpo, por ejemplo, puede considerarse como ying o como yang. Las clasificaciones médicas y de otras clases se basan en relaciones; por ejemplo, la parte superior es más yang que la inferior, pero el intestino es uno de los órganos yang, mientras que los pulmones son yin. Asimismo, todas las cosas tienen aspectos yin y yang: el tiempo, por ejemplo, se divide en el día y la noche; los animales y los seres humanos, en machos y hembras, etc. (Schipper, 1982, 37-39). La función de la medicina consiste en restablecer la armonía entre los componentes yin y yang cualquiera que sea el nivel donde se haya producido el desequilibrio. Lo ideal es la terapéutica preventiva y utilizar los métodos más naturales posibles. Por esta razón, a menudo se recetan alimentos yin o yang, ya que la comida también tiene propiedades curativas. Las plantas medicinales, los masajes y la acupuntura se emplean en casos de desequilibrio más evidentes. Las medicinas «frías», por ejemplo, se recetan cuando el paciente presenta un exceso de yang (fiebre, por ejemplo). Muchos descubrimientos biomédicos se encuentran integrados en este sistema: la vitamina B se considera yang, y la penicilina, yin (Kaptchuk, 1983, 26).

A principios de la dinastía Han, los chinos utilizaban ya otro sistema de clasificación además de la oposición yin/ yang: la teoría de las cinco fases, según la cual todos los fenómenos pertenecen a cinco «fases», representadas por la madera, el fuego, la tierra, el metal y el agua. Se ha dicho que éstas son elementos, dada su similitud con los componentes de la materia identificados por los griegos, pero lo cierto es que, como explica Porkert (1974, 43-45), «simbolizan calidades de energía» y constituyen un sistema de correspondencias muy extenso. Además, no están limitadas a los procesos fisiológicos ni a las partes del cuerpo, sino que se aplican también a los puntos cardinales, las estaciones, los colores, el tiempo atmosférico, los planetas, los modos de gobierno, las emociones, los sabores, los animales, etc. (Una breve lista encabezada por «madera» contiene: este, primavera, azul verdoso, viento, el planeta Júpiter, gobierno liberal, agrio, pollo, enfadado, ácido, etc., todo lo cual está relacionado con el hígado, la vesícula biliar, los ojos, los tendones, etc. Vid. Lock, 1980, 32, y Needham, 1954, 2, 262-263.) Evidentemente, las aplicaciones médicas se limitaban fundamentalmente a las correspondencias del cuerpo, pero los especialistas que quisieran conocer más a fondo el pensamiento científico de la época podían considerar también disciplinas relacionadas,



Mapa fisiognómico, de un almanaque moderno publicado en Hong Kong. Colección privada.

como la geomancia o la astrología. Según Margaret Lock (1980, 203-207), hoy día, los médicos *kampo* descartan gran parte de este conocimiento por considerarlo fuera de lugar. Parece ser que sólo los curanderos religiosos populares, que poseen fragmentos dispares del conocimiento contenido en estas vastas categorías interrelacionadas, tratan todavía de curar a sus clientes relacionando la orientación espacial (geomancia) o la hora y los cuerpos celestes (astrología) con los estados físicos. Algunos especialistas religiosos afirman que el examen de las facciones de un enfermo (fisiognómica, *niisō*) o de las proporciones de su cuerpo puede revelar su estado físico interno, e incluso su futuro. Este tipo de adivinación mediante el cuerpo se utiliza muy raras veces para el diagnóstico, aun cuando el sistema de correspondencias descrito anteriormente forma parte de la base teórica de la mayoría de las escuelas. Durante la consulta, se escudriña minuciosamente el rostro y, como si se tratara de un dibujo, se divide en diversas partes, cada una de las cuales revela algún dato sobre la prosperidad, salud y longevidad del cliente. Asimismo, para el experto, la forma del cuerpo refleja el carácter y las capacidades de la persona, que, de acuerdo con la moral confuciana, determinaban su futura posición social.

Tal como se nos presenta en la fisiognómica y otras técnicas antiguas, el holismo chino y sinojaponés constituye, por tanto, una correspondencia entre el universo físico, el orden social y el microcosmos del cuerpo humano. Según Joseph Needham (1975, 491), el pensamiento científico chino «consideraba que los fenómenos relacionados eran sincrónicos o estaban emparejados emblemáticamente y no hacía tanto hincapié como

el occidental en las relaciones lineales de causa y efecto». La idea occidental del holismo, en cambio, implica una búsqueda de las causas de los estados corporales en factores externos, más que una «contextualización» del cuerpo en el sentido chino⁴. En su lugar, se intenta enfocar y, al mismo tiempo, relativizar la individualidad del paciente. Primero se identifican y comentan con el terapeuta el estado mental del enfermo y las representaciones de su mal. Luego, también con su ayuda, se relacionan estos datos con un determinado ambiente familiar y social. Los médicos *kampō* no discuten apenas problemas psicológicos con sus pacientes, ni siquiera cuando llevan mucho tiempo tratándolos. No obstante, tanto los unos como los otros están totalmente de acuerdo en que las condiciones de trabajo o las relaciones interpersonales difíciles son una causa importante de enfermedad, si bien los pacientes no tratan estos problemas espontáneamente, e incluso si se les diagnostica químicamente una depresión o una neurastenia, describen su estado en términos puramente somáticos (Lock, 1980, 221; Kleinman, 1976). Así pues, el funcionamiento del cuerpo se explica en relación con el mundo físico, aunque muy extensamente concebido. Por supuesto, en Occidente, muchos enfermos no acudirían a un médico general, sino a un analista y a un fisioterapeuta, a cada uno de los cuales describirían distintos aspectos de su problema. Los japoneses tienen hoy día aún más especialistas donde elegir, incluidos los médicos *kampō* (aunque los tratamientos de éstos son a menudo más lentos y caros). Los psicólogos y los psicoanalistas, sin embargo, son muy raros. Es muy probable que los curanderos religiosos se hayan extendido tanto debido precisamente a esta falta⁵. No obstante, como los médicos *kampō*, los curanderos religiosos a menudo no aceptan pacientes que, en su opinión, sean dementes (*kichigai*). En la medicina china premoderna no se reconoce el sistema nervioso. No obstante, se piensa que un desequilibrio muy grande de una de las sustancias que componen el cuerpo humano —*shen*— causa locura. *Shen* denota mucho más que cuerpo humano, e incluso que mente y vitalidad (que es como se entiende en el lenguaje médico moderno), significa también «deidad» o «espíritu». Para complicar aún más las cosas, hay otros caracteres para los diversos tipos de alma. En Japón, a pesar de los esfuerzos de los hombres de letras influidos por el confucianismo, incluso la medicina ortodoxa institucionalizada estuvo relacionada con la curación religiosa hasta el siglo XIX (Briot, 1979).

Las terapéuticas religiosas actuales también utilizan otros métodos y conceptos básicos derivados de la medicina china. Uno de los más extendidos y que emplean tanto los curanderos tradicionales como los «científicos» es el *ki* (el *ch'i* chino), que los

segundos a veces llaman también *enerugi*. Varios médicos *kampō* relacionan el *ki* con la energía electromagnética y térmica (Lock, 1980, 204), y hay algunos acupunturistas innovadores que miden los cambios eléctricos que se producen en la piel para ayudarse en el diagnóstico. Pero hacer una única traducción del término podría dar lugar a error. Parker (1974, 168) ha indicado que hay treinta y dos significados de *ch'i* distintos en los clásicos de la medicina china, y a lo largo del tiempo, desde que se escribieron los libros más antiguos hasta que aparecieron las explicaciones escritas de la medicina de las correspondencias sistemáticas, se han atribuido a este término numerosos significados cada vez más amplios e intangibles: desde «viento» o «influencia» ambiental hasta «componente más sutil de la materia». Se supone que el *ch'i* fluye por la tierra (de ahí las venas de *ch'i* que pinchan los geománticos) y por el cuerpo. Éste posee un *ch'i* «original» o innato y otros de varias clases producidos por el organismo (por ejemplo, el protector) (Unschuld, 1985, 72-78) mediante los alimentos que comemos y el aire que respiramos. La acupuntura estimula el *ch'i* estancado, que se considera causa de desequilibrio y, por tanto, de mala salud. Cuando fluye por el cuerpo lo hace por unas vías, llamadas meridianos (*keiraku*), que no tienen existencia objetiva reconocida por la biomedicina. Hay centenares de puntos (*tsubo*) que pueden ser estimulados con agujas o por otros medios para afectar a las sustancias que fluyen por los meridianos. Si se produce un desequilibrio en un órgano se manifiesta en el meridiano correspondiente. Kaptchuk (1983, 78) cita un sencillo ejemplo de este proceso: «un exceso de fuego en el hígado podría desplazarse por el meridiano y generar un enrojecimiento de los ojos». Como veremos más adelante, en la medicina budista estas nuevas correspondencias se utilizaban con frecuencia para expresar diferentes significados, y un síntoma podía dar lugar a una investigación causal. En la teoría de las cinco fases, el hígado (que se suponía que era un órgano *yin*) corresponde en el plano de las emociones a la cólera. Por consiguiente, en la etiología moral que impulsó el budismo al anterior sistema terapéutico, el asesinato y otros delitos cometidos por impulso de la cólera, se cree que causan enfermedades oculares (Demiéville, 1929, 235).

La mayoría de los médicos *kampō* actuales estudiados por Lock (1980, 203-207) siguen creyendo en la utilidad del *ki* como concepto terapéutico, pero no hay verdadero consenso respecto a su naturaleza y funciones. En el lenguaje contemporáneo todavía se considera, al menos rudimentariamente, que el *ki* determina la salud. Así, enfermedad es *byōki*, «ki enfermo», y el término con que se designa normalmente la locura es *kichigai*, «ki diferente» o «ki que ha cambiado». Esta alteración suele considerarse

irreversible (Picone, de próxima publicación), y por lo general se piensa que la medicina no puede ayudar a los individuos dementes (Lock, 1980, 85). Todos los curanderos que nosotros conocimos eran de esta opinión, aunque sus definiciones de *kichigizi* podrían no estar hechas según criterios psiquiátricos y quizá estuvieran formuladas a posteriori para justificar el hecho de no querer atender a determinados pacientes. Si este tipo de investigaciones se hiciesen desde otra perspectiva —la del psiquiatra—, las conclusiones serían radicalmente distintas. El ochenta por ciento de los enfermos mentales de un hospital general de la zona de Tohoku (Nishimura, 1987, 61) habían acudido a chamanes antes de empezar su tratamiento médico y continuaron consultándolos posteriormente.

El *ki* ha sido integrado en las terapéuticas religiosas de un modo muy particular por una curandera moderna llamada Osumi Itsuko⁶, quien, como todos los colegas suyos que hemos conocido, es sumamente ecléctica y se remite prácticamente a todas las etiologías tradicionales conocidas por los japoneses. No obstante, Osumi tiende a teorizar menos que los demás y parece haber desarrollado sus métodos mediante una especie de gnosis física. Como ella misma dice, «el cuerpo de un terapeuta puede crear una variedad casi ilimitada de técnicas según el estado del paciente» (Osumi, 1987, 59). Otros curanderos prefieren limitarse a hacer el diagnóstico y dejan que el paciente se «cure» solo realizando una serie de ritos destinados a aplacar a la colérica entidad espiritual causante del mal.

La terapéutica de Osumi consiste esencialmente en transmitir el *seiki* (literalmente, «*ki* vivo») concentrado en su cuerpo al cuerpo del paciente. Asegura que ella no ha descubierto sus principios terapéuticos, sino que, como la mayoría de los curanderos, se limita a continuar una antigua tradición que corría el riesgo de desaparecer⁷. En concreto, sus técnicas comprenden varios tipos de masaje. A veces presiona puntos *tsubo* con las uñas o sopla aire caliente en las zonas afectadas. Cuando, a los cincuenta años de edad, decidió estudiar anatomía para obtener el título de masajista, llevaba ya años estudiando su cuerpo por introspección, en el sentido más literal de la palabra:

Aprendí el modo en que funciona el cuerpo en relación con lo que le rodea, cómo ciertos movimientos se relacionan con ciertos órganos y nervios y qué relación hay entre todas estas cosas; si una parte de mi cuerpo estaba dolorida llamaba a otra parte que la sanase... Me concentraba en mi cuerpo hasta que parecía que era de cristal y yo veía todo su funcionamiento. En esos momentos perdía totalmente la conciencia de los sonidos del mundo que me rodeaba... Sentándome así descubrí por qué había caído enferma, cómo todo lo que me ocurría en el pasado tenía causas y cómo todo lo que hacía en el presente afectaba al futuro (*ibidem*, 53-54).

En los estudios de técnicas de meditación budistas y de experiencias chamánicas (Eliade, 1951), se describen alucinaciones inducidas por el propio sujeto muy parecidas, en las que se visualizan uno a uno los órganos y el esqueleto. La introspección de Osumi se corresponde también con una anatomía moral que se recrea buscando las causas kármicas de la enfermedad en el pasado y se proyecta hacia la determinación futura de estados corporales. Osumi no es médico *kampō*, pero, recurriendo a elementos chinos que han llegado a formar parte de los conocimientos médicos populares, menciona los puntos de la acupuntura de un modo idiosincrásico:

El cuerpo entero es un *tsubo*, [y] los puntos están cambiando continuamente de posición [según] que haya una tensión excesiva o una falta de tensión natural en los nervios, los músculos y las venas... En algunos pacientes, el cambio puede ser no mayor que la anchura de un pelo. En el cuerpo humano nada es fijo. El cuerpo está vivo (Osumi, 1987, 60).

Como en el *kampō*, el *ki* del enfermo se estanca o se acumula excesivamente en determinadas zonas y hay que reconducirlo. Un paciente describe así esta experiencia:

Okajima [principal discípulo de Osumi] empezó a darme masaje en la espina dorsal, el cuello y los hombros; primero, suavemente, y luego, presionando cada vez más. De cuando en cuando me daba palmadas por toda la espalda y me golpeaba con cuidado la columna vertebral... Detrás de mí, alguien daba golpes en la pared cada cierto tiempo con la palma de la mano y gritaba o chillaba... Respiraban hondo... y silbaban, chillaban, daban palmadas, se excitaban hasta alcanzar un estado muy tenso de concentración.... Lo hacían para atraer al *seiki*, y mientras tanto era esencial mantener un estado de vacío o ausencia de pensamientos. De repente, los sonidos y movimientos alcanzaron un... clímax y noté una mano o unas manos encima de mi cabeza. Parecía como si en la habitación soplara un viento muy fuerte. Luego ¡zas! oí a Osumi gritar «*kiái*» y sentí que su mano me meneaba suavemente la cabeza hacia delante y hacia atrás (*ibid.*, 116).

El *ki* transmitido de este modo se supone que está en Osumi, pero tiene que ser localizado y recogido en el espacio de alrededor. En el *kampō*, los meridianos se encuentran en el cuerpo y, como explica Osumi ampliando el concepto de flujo de energía con una metáfora geomántica, el curso del *seiki* guarda relación con una topografía invisible que se extiende más allá del individuo:

Veo dónde hay una línea de *seiki* en el plano de una casa. Y noto cómo es la energía que hay debajo de la tierra en una determinada zona y si es estable o inestable (*ibid.*, 60).

Los médicos *kampō* actuales se centran en el *ki* que fluye por el cuerpo del paciente y descartan totalmente la visión premoderna del mundo, en la que la medicina era un aspecto más junto con la geomancia y la astronomía. En el antiguo ordenamiento de las cosas chino había tres «poderes»: el cielo, la tierra y el hombre. Actualmente, esta grandiosa síntesis sólo la transmiten los curanderos populares, y de una forma muy simplificada. Otro ejemplo de la influencia del espacio —en este caso, construido— en el cuerpo humano es la práctica, relativamente reciente en Japón, de la «adivinación de tumbas» (*bōsōgaki*). Los supuestos adivinos, que dicen haber aprendido su ciencia en la geomancia china, aseguran que descubren las causas de las enfermedades u otros problemas de una familia en la ubicación, forma y materiales de construcción de la tumba familiar. Si los antepasados están incómodos, afirman, «habrá una tasa de cáncer del noventa y nueve por ciento» entre los miembros de la familia vivos (Sugira, 1980, 233-238).

Dos de los terapeutas religiosos que consultamos también afirmaban ser capaces de «interpretar» sitios por medio de sus efectos en el cuerpo del paciente (cf. Matsuno, 1981). No obstante, una transcripción de la mayoría de las consultas muestra que hay varios principios explicativos yuxtapuestos y que el paciente puede elegir los determinantes de su estado. Una joven pareja fue a consultar a la señora Mori, chamán *burakumin*⁸ de sesenta años, por unos dolores inexplicables que tenía el marido en las piernas:

«¿Dónde vivís?», preguntó la curandera. «Cerca de Takadanobaba [una zona de Tokio]. ¿Muy cerca? ¿Al este? Una vez hubo un pozo allí. Os molesta el dios del pozo [*jim-sama*]. Vivís en el segundo piso, ¿verdad? Estáis enfermos. Os peleáis mucho. ¡Ah, es el hombre el que empieza! Es una estupidez tener broncas con una mujercita tan guapa.» Sonó el teléfono. Tras una breve conversación, la chamán reanudó en seguida su trance por donde lo había dejado. «Veo seis de las vidas pasadas de tu esposo. Está sufriendo, ¡*kaminarisama* [dios del trueno]! Levantaos por la mañana temprano, rezad y hacéd ofrendas al dios del pozo... ¿Quién compró la casa, el hombre o la mujer? Haced una ofrenda el día del dios de la tierra. Mi último consejo es que os vayáis de esa casa. ¡Está mal orientada y es demasiado estrecha!»

Es muy probable que la chamán estuviese tratando de descubrir si el problema físico del marido era la principal razón de la consulta. Después de todo, en muchos casos el paciente ya ha sido tratado en vano con medicina occidental y, por consiguiente, está más predispuesto a buscar remedio y explicación a sus males en terapéuticas alternativas. La señora Mori sospechaba que había problemas conyugales, quizá porque habían ido a verla los dos juntos. Las reacciones que observó en la esposa la convencieron de que tenía razón. Las revelaciones que tuvo «en trance» comportaron varios grados de interpretación. En primer lugar, se insinuaron factores externos, a saber, una orientación desfavorable combinada con la antigua idea de «molestar al dios del pozo». Luego, pasando hábilmente de los aspectos espaciales de la casa (que en japonés significa también «linaje») a los psicológicos y económicos, la señora Mori intentó confirmar sus sospechas y descubrir lo que cabría considerar como las verdaderas causas de la enfermedad del marido y del conflicto familiar. Insinué que faltaba espacio vital y que había problemas económicos, pero, en nuestra opinión, ni estaba dando más importancia a lo uno que a lo otro ni pensaba que hubiese contradicción entre ambas explicaciones.

Esta pareja sólo acudía a chamanes muy de cuando en cuando, para hacerles alguna consulta en concreto. Sin embargo, hay muchas personas que, impresionadas por la experiencia de ser curadas, se hacen discípulos del curandero o se adhieren a una secta para el resto de su vida. En este caso, la reforma del cuerpo y la mente emprendida durante la primera consulta dura hasta la muerte. Se supone que los discípulos y adeptos obtienen diversos beneficios físicos de la práctica correcta de diferentes disciplinas. Para algunas sectas (la Tenrikyō, por ejemplo), el ideal es la longevidad, una vida de 115 años, que se obtiene manteniendo la debida actitud mental. Otras, como la ShinreiKyō y la Joreikyō (1985, 6) van más allá de esta meta y prometen una muerte ideal en la que el cuerpo no experimenta *rigor mortis*, se consume muy despacio o no lo hace y despiden perfume. En estas sectas y en otras religiones nuevas, cabe también la posibilidad de mejorar la forma del cuerpo vivo. Las oraciones y la disciplina «redondean el cráneo», como le dijo orgullosamente a la autora de este estudio el dirigente de una secta tomándole las manos para que le palpara la cabeza... «Antes», declaró, «mi cráneo era plano, lo que indicaba que aún no había desarrollado completamente mi potencial psíquico». Otras modificaciones de la forma física, relacionadas en particular con la percepción sensorial, sólo las pueden experimentar individuos excepcionales, que tienen *chōnōryōku* (facultades psíquicas extraordinarias); son la clarividencia, la levitación, la capacidad de andar por el fuego, el control del sistema nervioso autónomo, etc. (Oishi,

1982). Mezclada con la idea premoderna de las facultades sobrenaturales que cabe obtener mediante el ascetismo (que es un vestigio de influencias tántricas y taoístas) se encuentra la parapsicología, que para muchos curanderos es una ciencia nueva.

Pero, para la mayoría de la gente, las terapéuticas religiosas son un medio de resolver problemas o de curar enfermedades que no pueden tratarse con métodos de «este mundo». Hay numerosos males o estados causantes de dolor crónico para los que la biomedicina no tiene todavía ningún remedio. Además de enfermedades graves, figuran entre ellos diversas afecciones psicósomáticas muy corrientes y relativamente insignificantes, como, por ejemplo, las jaquecas, el dolor de espalda y el asma. Las nuevas sectas, que imponen un cambio de actitud o de sentimiento (*kokoro*), suelen ser particularmente efectivas en estos casos (Hardacre, 1982). Es principalmente en las doctrinas del budismo mahayana, que son más de un milenio anteriores a las nuevas religiones de Japón, donde se considera que la forma de cambio mental más radical y, potencialmente, más coherente es equivalente a la curación.

En las enseñanzas de Shakyamuni, el Buda histórico, la enfermedad (junto con el nacimiento, la vejez y la muerte) no es más que un aspecto del sufrimiento, es decir, del estado de quienes no han alcanzado la iluminación. La enfermedad, que nos hace conscientes del sufrimiento, ha de sobrellevarse con paciencia. Las «cuatro verdades sagradas» descritas en los textos más antiguos (que hay que conocer el sufrimiento, que hay que destruir su origen, que hay que llevar a cabo su destrucción [nirvana] y que hay que seguir el camino del nirvana) corresponden a las formas en que tratamos la enfermedad en Occidente —diagnóstico, etiología, curación y terapéutica (Demiéville, 1929, 225), y cuesta distinguir la terapéutica puramente religiosa (buenas obras, celebración de ritos, contrición, meditación) de la médica propiamente dicha (dietas, administración de medicamentos, etc.). La recitación de sutras, por ejemplo, tiene efectos prácticos porque la enfermedad puede ser consecuencia de actos cometidos en vidas anteriores. Los aspectos médicos del budismo comenzaron a apreciarse de actos cometidos en vidas anteriores. Taron por primera vez las doctrinas, y en uno de los primeros templos construidos, se veneraba a Buda como rey de la medicina (Yakushi). Las diversas escuelas surgidas entre las sectas mahayana fundadas por los japoneses daban distintas interpretaciones de la naturaleza de la materia; pero todas estaban de acuerdo en que los seres se encuentran en un flujo constante. Por esta razón, se piensa que ningún estado corporal, ya sea placentero o doloroso, dura siempre. Estas ideas están expuestas con gran claridad en el capítulo dedicado a la enfermedad del sutra de Vimalakirti, traducido al chino y

conocido en Japón como *Yūimagyō*. El santón Vimalakirti cae enfermo y explica a sus conciudadanos la naturaleza de la enfermedad: «Amigos, el cuerpo se compone de cuatro grandes elementos, es pasajero y frágil, poco seguro y débil, no tiene constancia, su vida es corta, en él mora el sufrimiento, padece enfermedades y está sujeto a cambios» (Lamotte, 1962, 132). Estos elementos son el sólido o tierra (por ejemplo, los huesos y los órganos), el húmedo o agua (por ejemplo, la sangre), el caliente o fuego (por ejemplo, la digestión) y el móvil o viento (equivalente a veces al *ki*). Como en la medicina china, su desequilibrio produce enfermedad, y, con la muerte, el cuerpo se disuelve otra vez en ellos. En textos posteriores se llama a los elementos las «cuatro serpientes venenosas» debido, en parte, a ciertas ideas que negaban la realidad de la materia, pero sobre todo porque, con el paso del tiempo, se los identificó con agentes patógenos. Así, hay exactamente 404 enfermedades, 101 por cada elemento (Demiéville, 1929, 224-265). La inexistencia de materia en la Verdad Absoluta —frente a la relatividad de la percepción sensible propugnada por escuelas como la de Mahadharmika— se encuentra ya presente en el sutra de Vimalakirti. Como explica éste con metáforas, separarse del cuerpo da como resultado liberarse del sufrimiento: «Es no tomando nada como ha de tomarse el alimento; hay que ver el color como el ciego de nacimiento, oír los sonidos como se oye el eco» (Lamotte, 1962, 152).

En el nivel más alto de conocimiento (la Verdad Absoluta), la enfermedad, que es un sufrimiento de una entidad ilusoria, es en sí misma ilusoria, y la curación consiste en darse cuenta de esa ilusión. La lectura del capítulo de este sutra dedicado a la enfermedad, del que están tomados los pasajes anteriores, formaba parte de los diversos ritos curativos que tenían lugar ante el lecho de los enfermos entre los miembros de la aristocracia y de una ceremonia anual que se estuvo celebrando hasta el siglo XIX. En el Japón contemporáneo, el sutra del corazón (Hannya Shingyō), que se saben de memoria numerosas personas, cumple una función similar. Su mensaje es el mismo: la inexistencia (vacío) del cuerpo y de la muerte, la mente y la conciencia. Sin embargo, aunque se supone que enseña verdades doctrinales, muy pocos de los que lo recitan o escuchan entienden lo que significa. Hoy día muchas personas le dan una interpretación diametralmente opuesta a la que tenía en un principio y piensan que la eficacia del rito depende de la pronunciación correcta de cada sonido, que no es otra que la antigua pronunciación japonesa del sánscrito original. En vez de servir para darse cuenta de que los fenómenos carecen de sentido, el Hannya Shingyō se ha convertido en algo sin sentido para quienes lo oyen recitar...

En la etiología de la medicina budista también tienen cabida las causas naturales. Una clasificación compilada por el monje Chiki a finales del siglo VI enumera seis: la dieta desequilibrada, el frío, dos tipos de influencia demoníaca, el ejercicio incorrecto de la meditación y el castigo kármico por actos cometidos en una existencia anterior o en esta vida. Chiki apunta varias clases de remedios: medicamentos, hechizos para ahuyentar demonios y, para las enfermedades de origen kármico, «tratamientos internos» (contrición, confesión, etc. *Vid.* Demiéville, 1929, 257). En el Japón actual, los pacientes pueden valerle todavía de todos estos remedios, pero han de pedirselos a distintos especialistas. Así, los médicos *karpō* les ayudan con la medicina, mientras que sólo los sacerdotes budistas de ciertas sectas pueden hacer encantamientos o exorcismos.

Sería erróneo afirmar que, hoy día, la mayoría de los japoneses están interesados en el budismo en sí. Muchas personas descubren estas doctrinas, que aquí hemos simplificado considerablemente, sólo parcialmente y por necesidad —por ejemplo, porque se adhieren a una nueva religión donde existe un sincretismo con algunos aspectos de ellas o porque se las enseña un determinado curandero. Una vez que ha recuperado la salud, el paciente suele olvidar las ideas religiosas. No obstante, si vuelve a aparecer la enfermedad, este olvido se transforma a menudo en un factor etiológico.

Pero, en la terapéutica popular, la causa más importante de enfermedad sigue siendo el karma. En la práctica, esta forma de causalidad moral es más común que las formulaciones ortodoxas. Originalmente, los lazos kármicos (*innen*) significaban que, en todos los seres, las intenciones, palabras o actos de esta vida determinan los de su vida o vidas futuras y que todas las experiencias (pensamientos, palabras o hechos) de esta vida son consecuencia de existencias anteriores. Además, existe la creencia —puesta de relieve en los textos budistas japoneses desde el *Nihonryōiki*? — de que hay un karma a corto plazo (*genpō*), es decir, que la conducta del individuo puede influir en el estado de su cuerpo o en sus circunstancias en esta vida. En el sentido más literal, la causalidad kármica implica que la mente está constantemente creando el cuerpo. Y el karma positivo, que permite que se vuelva a nacer con forma humana (una de las seis formas de reencarnación posibles), determina también el tipo de cuerpo con que se nace; así, la falta de méritos suficientes en esta vida se traducirá en la siguiente en una deformidad congénita, en enfermedades crónicas o en nacer mujer o, en el mejor de los casos, en el seno de una familia muy pobre. El *genpō* permite mitigar estas desgracias iniciales, y es creencia popular que también se puede modificar la determinación kármica con otras formas de causalidad relacionadas. Con los ritos celebrados para cortar los lazos kármicos

cos (por ejemplo, la recitación de sutras) se puede ejercer influencia positiva directamente en el paciente o en miembros de su familia o desviarla hacia otros seres, como, por ejemplo, antepasados olvidados cuyo karma negativo afecta de diversas formas a la persona enferma. En las enseñanzas de algunas sectas, la lectura de sutras tiene por objeto exorcizar a las entidades malévolas (tales como los espíritus de zorro) que poseen al enfermo. En este caso, la posesión es en sí misma la enfermedad, manifiesta en un estado corporal concreto, y no su causa.

Los diagnósticos de los curanderos se atienen por lo general a uno de varios modelos. Por ejemplo, a una mujer estéril cuyo problema ha sido confirmado por la biomedicina se le dirá que su mal lo han producido los espíritus de antiguos miembros de la familia, o de seres relacionados con ésta en el pasado, a los que no se ha rendido culto en el altar doméstico (*butsudān*). En los pueblos, donde el parentesco o la relación de una persona con una familia (por ejemplo, ser el padre de la esposa divorciada de un hombre o ser el criado de una casa al que se despidió por estar enfermo) forman parte de los recuerdos colectivos locales, los espíritus responsables de las enfermedades u otros problemas, que pueden haber sido agravados por un pariente o por el individuo mismo en una existencia anterior, se buscan en un pasado relativamente reciente.

Sin embargo, incluso en este caso, las consecuencias son a menudo indirectas. Así, puede sufrirlas, por ejemplo, una recién casada que no está unida por «lazos de sangre» con la familia de su marido en vez de un descendiente directo de quien se supone que cometió el agravio. En las ciudades, donde lo normal es que el terapeuta no conozca de nada al paciente y la verificación por medio de los recuerdos locales es imposible, la cadena de causas se sigue hasta un pasado más remoto. Como son muy pocos los japoneses que, aun conservando tabillitas funerarias de sus antepasados, recuerdan más de tres o cuatro generaciones de éstos (*cf.* Smith, 1974, 113), sólo se pueden encontrar pruebas de tales relaciones con espíritus por medios sobrenaturales. Sin embargo, cuanto más remoto es un suceso, mayor es la capacidad psíquica atribuida a la persona que descubre la relación. Claro ejemplo de este proceso deductivo es el diagnóstico que le dio a la autora del presente trabajo la señora Hirose, supuesta médium a quien consultó en Tokio:

«Veo una sepultura con cerezos en flor cerca de Yoshino», salmodió, recordando mi pasado. «Eras la esposa de un samurai que murió en combate hace dos siglos, y entraste a un convento budista allí.»

Con unas cuantas frases, explicó varios hechos que le resultaban evidentemente enigmáticos. ¿Por qué estaba yo, una europea, en Japón y cómo es que sabía hablar su idioma —hazaña imposible para un extranjero en opinión de muchos japoneses? ¿Por qué, teniendo edad suficiente para estar casada, estaba sola y no en casa con mis hijos? La interpretación que hizo de mi pasado puso de manifiesto dos consecuencias kármicas. En primer lugar, mi marido samurai había muerto violentamente, por lo que no podía alcanzar el estado de buda. Los problemas por los que se suponía que había ido a consultar a un médium no eran consecuencia de actos cometidos por mí en una vida pasada, sino el resultado de una transmisión de karma de mi «marido» a mí. En Japón, la intencionalidad no siempre está individualizada. Una persona puede sufrir si es demasiado apasionada o está demasiado apegada a este mundo, o si, involuntariamente, inspira una pasión excesiva a los demás. En segundo lugar, aunque yo no pudiese conocer la existencia de este espíritu, había dejado de cumplir un deber ritual. Ahora que había descubierto la «verdadera» causa de mis males, tenía que celebrar los debidos ritos (*kyō*, ceremonias conmemorativas) para ponerlos remedio¹⁰. La clase social del espíritu inquieto era otro elemento importante del diagnóstico. Como a muchos otros clientes de estos médiums, se me dijo que había estado casada con un samurai (otras veces dicen que se descende de uno). La actitud de los japoneses hacia la antigua clase guerrera es ambivalente. Por un lado, se supone que los samurai tienen un karma muy malo, porque mataban y «oprimían al pueblo», pero, por el otro, las relaciones con la aristocracia dan prestigio.

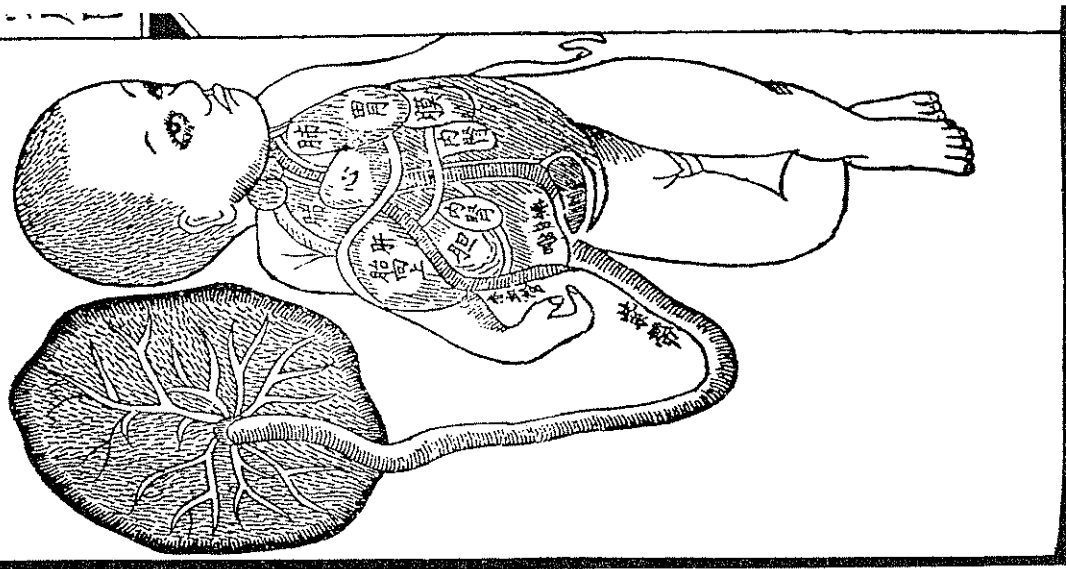
La interpretación de muchas de las consultas que hemos recogido presupone comprender los complejos problemas presentes en la religión japonesa¹¹. No obstante, es importante hacer hincapié en que, por lo general, los terapeutas y los dirigentes de las nuevas sectas fomentan la aceptación de un carácter distintivo «tradicional» (cf. Hardacre, 1984), de acuerdo con el cual, una recién casada, por ejemplo, puede ser responsable de las enfermedades o los problemas de trabajo de su marido por haber desobedecido a su suegra en esta vida o en una anterior, o una mujer que ha tenido un aborto —es difícil conseguir otros medios de contracepción— es la causa de todos los problemas de la familia¹².

Actualmente se tiende a ampliar la esfera de la responsabilidad del individuo más allá de las transgresiones sociales o éticas para, como en el caso del aborto, considerarle también culpable de actos que anteriormente la comunidad no condenaba (Picone, 1986). Esta tendencia se da también entre los especialistas en *kanpō* y los biomédicos

(cf. Lock, 1980, 210), que en general consideran, por ejemplo, que las madres son totalmente responsables de la salud de sus hijos.

Incluso las enfermedades recién descubiertas o las causadas por acontecimientos contemporáneos como la caída de una bomba atómica se encuentran lógicamente integradas en la etiología kármica. De ahí que cierto médico, autor de un libro de divulgación sobre el SIDA publicado recientemente (Ōshima, 1986), diga a sus lectores que la deficiencia inmunológica no es consecuencia de un mal karma ni del agravio a un espíritu. Hoy día, las influencias de Occidente se hallan integradas en las representaciones populares del cuerpo. Un curandero especializado en extraer «insectos» (*musubi*, que se supone que son la causa de la enfermedad) de los dedos de sus pacientes nos dijo que, después de reflexionar años sobre ello, había llegado a la conclusión de que los *musubi* son una forma visible de colesterol. Las técnicas y descubrimientos científicos sirven para demostrar la eficacia de los conceptos y métodos tradicionales. Hoy día, para muchos japoneses, la idea del «espíritu de la máquina» no alude a una dualidad entre alma y cuerpo. Como hemos visto en las páginas anteriores, los conceptos en que se fundamentan la causalidad kármica y el *kanpō* dan un sentido muy distinto a estas entidades y disuelven al individuo como cuerpo y como origen de la intención. No obstante, para algunos japoneses, el espíritu se encuentra realmente en la máquina o, al menos, se le identifica con un aparato mecánico. Se han hecho diversas variaciones sobre este *leitmotiv*. Los argumentos de la literatura popular, especialmente de la ciencia-ficción o de los omnipresentes *comics* que leen niños y adultos, suelen describir a un científico loco que le quita el cerebro a una persona para sustituirlo por una terminal de computadora. El cuerpo sigue vivo y cumpliendo sus deberes, pero la conciencia manipula un agente externo. Aunque a mucha gente le parezca tan imposible como estos experimentos de ciencia-ficción, en la vida real hay curanderos que utilizan máquinas para decubrir y demostrar la existencia de «influencias de espíritus» (por ejemplo, midiendo el aura o fotografiando el espíritu de los antepasados; Picone, 1986). Otros combinan el uso de máquinas con la acupuntura e intensifican la estimulación de los puntos de presión con electricidad. Esta práctica es muy común en China y en bastantes clínicas *kanpō*. Pero los terapeutas religiosos llevan el sincretismo aún más lejos e intentan armonizar las técnicas *kanpō* con las etiologías populares de origen budista. El acupunturista Motoyama Hiroshi, curandero científico que afirma estar doctorado en psicología y filosofía, es un claro representante de esta tendencia. Ha inventado una «máquina *chakra*» que mide los centros de energía epónimos descritos por los *yogin*. El

圖血連滯盤與兜胎



Dibujo de un feto, de un almanaque moderno publicado en Hong Kong. Colección privada.

papel que desempeñan los *chákra*s como determinantes del funcionamiento del cuerpo es el siguiente:

En cada ser humano, hay un *chákra* que resulta por naturaleza más activo que los demás, pero no es el mismo en todas las personas, sino que la práctica del yoga despierta un *chákra* antes que los demás, dependiendo de la naturaleza y el karma de cada individuo (Motoyama, 1985,82).

También se utilizan medios mecánicos para proyectar la influencia del cuerpo y la mente del curandero a pacientes que están en otro sitio, los cuales pueden hacer la consulta por teléfono y recibir las oraciones terapéuticas grabadas en una cinta. Muchos templos han adoptado mecanismos similares que permiten a los devotos solicitar los ritos por telefax. Aunque nosotros pensamos que el contacto personal con el curandero facilita el proceso terapéutico y puede ser comparado favorablemente con la objetividad de la biomedicina, los poderes mágicos atribuidos a las palabras parecen seguir siendo muy importantes para los japoneses. Darse cuenta de la inexistencia del ser es uno de los principales fines del budismo, pero la recitación de sutras grabadas solicitada por control remoto quizá sea un utilísimo mecanismo teológico.

En definitiva, nos gustaría dejar claro que el elemento más interesante y característico de las representaciones populares del cuerpo en Japón es la persistencia de la etiología kármica —la convicción de que la mente tiene, en potencia, un poder absoluto sobre el cuerpo. Los japoneses pueden elegir entre varias formas de curación: la biomedicina, en la que el mal funcionamiento del cuerpo se atribuye a factores moralmente neutrales, tales como las infecciones microbianas, a las que determinados individuos son propensos por puro azar, o el *karpō*, en el que no se hace hincapié en la causalidad y raras veces se buscan agentes patógenos. Sin embargo, el gran número de japoneses que se adhieren a nuevas sectas o consultan a terapeutas religiosos buscan la causa moral de la muerte y las enfermedades del cuerpo y se reconocen responsables, e incluso culpables, de enfermedades o «accidentes» sobre los que los demás sistemas no emiten juicios de valor. En la terapéutica religiosa, la formación del cuerpo y su posterior mantenimiento y desarrollo son un resultado renovado constantemente de la intención del individuo y no el producto casual de una entropía carente de dirección. Asimismo, se piensa que las intenciones de una persona influyen en el cuerpo de los demás; de ahí que se considere, por ejemplo, que las madres están recreando o conservando continuamente a sus hijos una vez pasados los nueve meses de gestación.

Antes de llegar a la conclusión de que estas representaciones nos son totalmente ajenas, conviene que consideremos un estudio histórico y literario publicado recientemente con el título de *La enfermedad y su metáfora*. Comparando las representaciones de la tuberculosis y el cáncer presentes en Occidente a lo largo del siglo pasado, Susan Sontag (1977, 59-61) ha demostrado que, al menos selectivamente, existe un proceso similar en la sociedad europea y norteamericana. Para «explicar» el cáncer, en particular, la más común de las enfermedades fatales sin causa conocida, se suele decir que es consecuencia de un «carácter propenso» a él. Los psicólogos, los médicos, e incluso los propios enfermos, no dudan en calificar a las víctimas de esta enfermedad de «personas de primera velocidad, que raras veces son presa de arrebatos de emoción», con «recuerdos de carencia emocional en la infancia», que están «vacías de sentimientos y desprovistas de yo». Ante esta descripción, sería sumamente interesante aplicar un enfoque comparativo, porque, para los japoneses, es precisamente la personalidad opuesta la más propensa a la enfermedad. Como ya vimos, en las etiologías tradicionales, el exceso de emoción y su manifestación crean karma malo, y, actualmente, para los teóricos sociales y los psicoterapeutas de las escuelas autóctonas, son causa directa de problemas sociales y de lo que los segundos consideran como enfermedades mentales (como, por ejemplo, *shinkeishitsu*).

Sontag sostiene, además, que las interpretaciones seculares de ciertas enfermedades, que en nuestra sociedad se expresan en términos psicológicos, implican que «la gente enferma porque (inconscientemente) quiere y que puede curarse ella misma movilizandole la voluntad». Estas teorías dan a los pacientes ciertas esperanzas —aunque a menudo ilusorias—, pero lo hacen a costa de hacerles, injustificadamente, responsables de su recuperación. Los médicos japoneses, por regla general, no hacen estas inferencias, que son, en cambio, el punto de partida de las terapéuticas religiosas. En resumen, cualquiera que sean las etiologías a las que recurren, pocas sociedades se abstienen de culpar al enfermo de su enfermedad. El curandero Georges Osawa (1967, 142), famoso por haber inventado la dieta macrobiótica, lleva este proceso a su conclusión lógica cuando, incapaz de comprender la ironía expresada por Butler en su *Erewhon* (utopía donde se trata a los enfermos como a delincuentes), describe la novela como un loable ejemplo de ordenamiento social del cuerpo.

Nuestra investigación de la medicina japonesa ha sido posible gracias a las bocas de la Fyssen Foundation, el Collège de France y la Singer-Polignac Foundation.

NOTAS

1. A partir de 1600, el shogunato de los Tokugawa prohibió pisar suelo japonés a los extranjeros, con excepción de unos cuantos comerciantes holandeses. La ciencia occidental entró, por tanto, en el archipiélago a través de libros holandeses o traducidos al holandés.
2. Es muy difícil calcular exactamente el número de curanderos activos en Japón, y más aún el de sus clientes. Nuestras principales fuentes son dos docenas de manuales médico-religiosos que hemos reunido y el compendio de Ōishi, donde figuran diecinueve profesionales. Según los editores de estos manuales, el número de ejemplares vendidos es de 30.000 por término medio, pero es posible que no todos los compradores hayan consultado a los autores. Además, podría haberse dado el caso de que los clientes satisfechos con un determinado curandero le hayan enviado a parientes y amigos. Durante nuestro trabajo de campo en varias partes de Japón, descubrimos que en algunas zonas había uno o dos curanderos de diversas clases en cada localidad grande, mientras que los habitantes de otras regiones tenían que desplazarse a la ciudad más próxima para encontrar alguno. Las zonas urbanas parecen tener un porcentaje de curanderos más alto. Tal es, en efecto, el caso de Tokio, y en Kyoto, M. Lock (1980, 99) descubrió que, de cincuenta familias, cuarenta y tres habían acudido a santuarios o templos buscando remedio a alguna enfermedad y que cuarenta y cinco habían celebrado ritos curativos en casa (*vid.*, también, las cifras de Nishimura citadas en el texto). Asimismo, la gente que se convierte a las nuevas religiones (aproximadamente, el treinta por ciento de la población según el Ministerio de Educación, Tokio, Shūkyō Nenkan, 1982) a menudo lo hace impulsada por alguna enfermedad física o mental.
3. Se recogen recientes enfoques cognoscitivos al problema mente/cuerpo en el libro fundamental de D. H. Hofstadte y D. C. Dennett, *The Mind's I*, Nueva York, Basic Books, 1981.
4. Para Unschuld (1987, 1025), el concepto «individualista» de la medicina descrito más adelante es sólo una de las muchas tendencias chinas. Hay también un enfoque «pragmático» (tal como la farmacia y el masaje) y uno «ontológico», en el que la enfermedad es «un ser en sí misma» o está representada por un «hecho patológico definible». Fueron especialistas o teóricos muy convincentes quienes difundieron estos enfoques en Japón, donde se fundaron varias escuelas indígenas.
5. Hay unos 8.000 psiquiatras en Japón, los mismos que en Francia, pero la población japonesa es dos veces mayor que la francesa. Además, la mayoría de ellos están menos especializados que sus colegas occidentales. No hemos encontrado estadísticas sobre el número de psicoanalistas de las diversas escuelas que ejercen en Japón, pero todas las fuentes confirman que es muy pequeño comparado con el de los que trabajan en Occidente (*Impact Médicin*, 23 de enero de 1988).
6. Osumi ha escrito un relato de su vida y sus métodos terapéuticos en colaboración con un discípulo suyo, Malcolm Ritchie, que también describe sus experiencias en el libro (Osumi y Ritchie, 1987). Ritchie no es antropólogo y escribe desde el punto de vista de un paciente. Sus reacciones son exclusivas de él, claro está, pero no parecen muy distintas de las de los pacientes japoneses cultos, cuya vida y problemas no se pueden comparar con los suyos.

7. Por lo que nosotros sabemos, hoy día los curanderos religiosos no utilizan el término *seiki*. Osumi dice que recibió el *seiki* de una tía suya, pero no relaciona esta forma de terapéutica con ninguna tradición en particular. Sin embargo, el *shen ch'i*, «*ch'i* vivo» es un concepto de origen taoísta, relacionado, entre otras cosas, con las primeras horas del día y con determinadas técnicas respiratorias.

8. Los *birakumin*, que hasta épocas recientes tenían oficios «contaminantes», son un grupo étnico de japonés distinto del resto de la población. Se les ha comparado con los intocables de la India, aunque la discriminación de que son objeto es ahora mucho menos severa.

9. El *Nihonryōki* es una colección de historias ejemplares, compiladas a finales del siglo VIII, que muestran cómo actúa el karma (*vid.*, también, la obra posterior *Kojaku monogatari shū*, B. Frank, 1968). Los manuales contemporáneos (*vid.* nota 2) siguen pautas similares.

10. Quizá parezca que deducimos demasiado de la explicación de la médium, pero nos estamos limitando a ponerla en el contexto de muchos otros relatos más o menos parecidos que hemos oído (*cf.* Picone, 1984).

11. Por razones de espacio, no hemos descrito las representaciones del cuerpo y de la enfermedad derivadas del complejo de creencias autóctonas conocido como *Shinto*. Su aspecto más importante lo constituyen los estados de pureza e impureza (*vid.* Onuki-Tierney, 1984).

12. Hasta el período Meiji, la mortalidad infantil era muy alta y, en ciertas regiones, se practicaba el infanticidio, pero los gobiernos posteriores impusieron un control legislativo de la natalidad, que prohibía el aborto. Después de la guerra se legalizó éste, y en los últimos quince años se ha extendido un culto a los espíritus de fetos abortados (*mizukori*) (*vid.* Picone, 1984). Se piensa que las madres frustradas que crean estos espíritus malignos son responsables de todas las enfermedades y demás desgracias que sufren los miembros de la familia.

BIBLIOGRAFÍA

- BRIOT, Alain, «La médecine dans le Japon ancien», en *Encyclopédie permanente Japon*, 1979.
- DEMIÉVILLE, Paul, «*Byō*», *Hobogirin*, París, Maison Franco-Japonaise, 1929.
- ELIADE, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, París, Payot, 1951.
- FRANK, Bernard, trad., *Histoires qui sont maintenant du passé (Konjaku monogatari shū)*, París, Gallimard, 1968.
- GOSCHECHEK, Norbert, «Médiums chinois», en *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1987.
- HARDACKE, Helen, «The Transformation of Healing in the Japanese New Religions», en *Journal of the History of Religions*, 20 (1982).
- , *Lay Buddhism in Contemporary Japan: Reiyukai Kyōdan*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- HUARD, P., y WONG, M., *La médecine des Chinois*, París, Hachette, 1967.
- JOREI IGAKUJITSU FUKYU KAI, *Goshin-i igaku kakumei* (La revolución divina de la mente en la medicina), Society for the Diffusion of Pure Spirit Medical Techniques, 1985.

- KAPCHUK, Ted, *Chinese Medicine*, Londres, Rider, 1983.
- KEENE, Donald, *The Japanese Discovery of Europe, 1720-830*, Stanford, Stanford University Press, 1969.
- KLEINMAN, Arthur, «Depression, Somatization and the 'New-Cross-Cultural Psychiatry'», en *Social Science and Medicine*, 10 (1976).
- LAMOTTE, Étienne, trad., *L'enseignement de Vimilakirti*, Lovaina, Bibliothèque du Muséon, 1962.
- LOCK, Margaret, *East Asian Medicine in Urban Japan*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- MATSUNO, Seizan, *Kaō no kikyō* (Buena y mala suerte en la adivinación de casas), Tokio, Manbow Books, 1981.
- MOTOYAMA, Horishi, *Rinne tenshi no himitsu* (Los secretos de la reencarnación), Tokio, Shukyō Shūin Shuppan, 1981.
- , *Chakra no riron* (Teoría de los chakras), Tokio, Shuyō Shūin Shuppan, 1985.
- NEEDHAM, Joseph, *Science and Civilization in China*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.
- , «Chinese thought», *Annals of Science*, 32 (1975).
- NIMHURA, Emiko, *Byōki to chiryo no bunka jinrugakyō* (La antropología de la enfermedad y la curación), Tokio, Kaimisha, 1984.
- NISHIMURA, Kō, «Shamanism and Medical Cures», en *Current Anthropology*, 28.4 (1987).
- ŌSHI, Ryuichi, *Nihon no reitōryōkusha* (Especialistas psíquicos), Tokio, Nihon Bungeisha, 1982.
- ONUKI-TIERNEY, Emiko, *Illness and Culture in Contemporary Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- ŌSAWA, Georges, *La philosophie orientale et la médecine*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.
- ŌSHIMA, Kyoshi, *Sekaimatsu no yamat* (Enfermedades de fin de siglo), Tokio, Kobunsha, 1986.
- OSUMI, I., y RITCHIE, M., *The Shamanic Healer*, Londres, Century, 1987.
- PICONE, Mary, «Rites and Symbols of Death in Japan», tesis doctoral, Oxford University, 1984.
- , «Buddhist Popular Manuals and the Contemporary Religions in Japan», en J. Henry y J. Webber (ed.), *Interpreting Japanese Society, Journal of the Anthropological Society of Oxford*, Occasional Papers, 5 (1986).
- , «La communication de la causalité: Étiologie et téléologie dans les thérapies religieuses», en G. Siary (ed.), *La Maladie au Japon*, París, Privat (de próxima aparición).
- POKERT, Manfred, *The Theoretical Foundations of Chinese Medicine*, Cambridge, Mit Press, 1974.
- SCHIPPER, Kristopher, *Le corps Taoïste*, París, Fayard, 1982.
- SMITH, Robert, *Ancestor Worship in Contemporary Japan*, Stanford, Stanford University Press, 1974.
- SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, Nueva York, Penguin Books, 1977.
- SUGIURA, Kōshō, *Mizukorei kuyō* (Ritos conmemorativos para los espíritus mizuko), Tokio, Take Shōbō, 1980.
- UNSCHULD, Paul, *Medicine in China: A History of Ideas*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- , «Traditional Chinese Medicine: some Historical and Epistemological Reflections», en *Social Science and Medicine*, 24, 12 (1987).

Traducción de Carlos Laguna Piorno

El fin del cuerpo

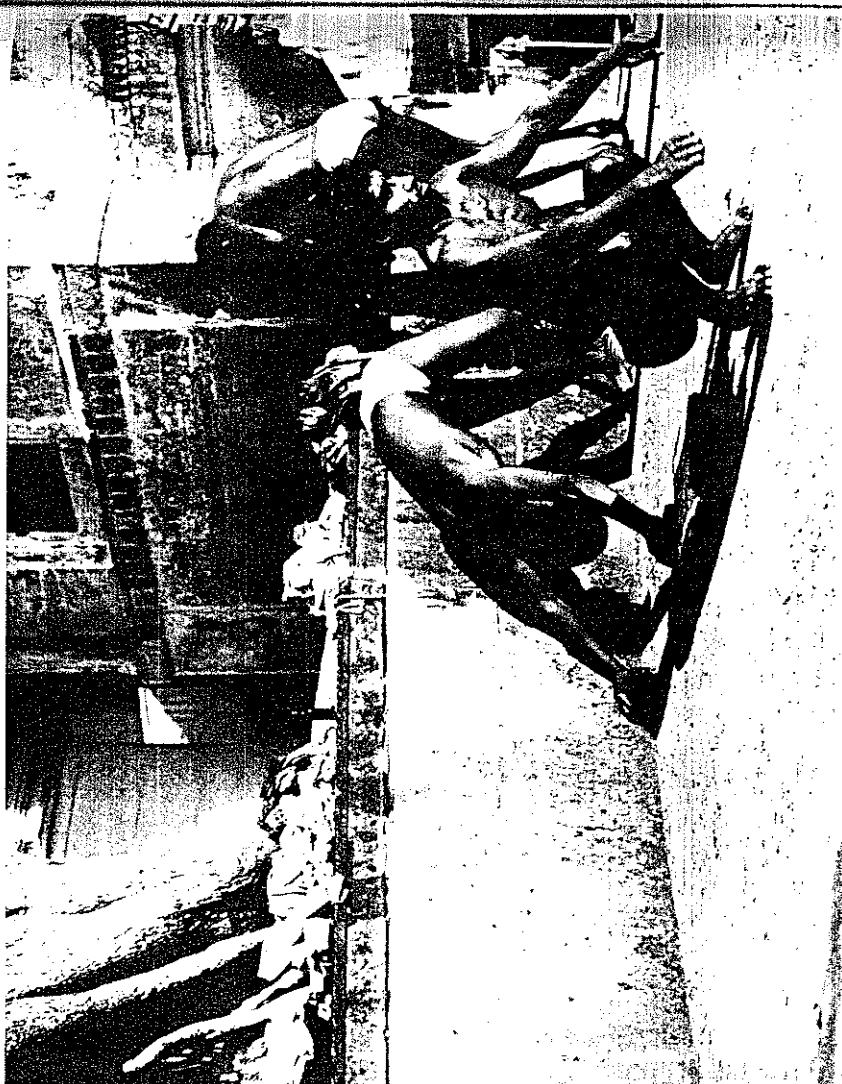
Jonathan Parry

El cadáver y el culturista

La muerte y su trascendencia son las señas de identidad religiosas de la principal ciudad de peregrinaje del norte de la India, Benarés, que está consagrada a Siva —señor de la tierra de cremación y destructor del universo. Muchos hindúes piosos van a morir a ella, y cada año son llevados allí miles de cadáveres para incinerarlos y se traen las cenizas de muchos miles más para sumergirlas en el Ganges (Parry, 1980, 1982a).

En el *ghāt* de Manikarnika, principal zona crematoria de la ciudad, las piras funerarias arden día y noche —a un ritmo de sesenta y dos cada veinticuatro horas. Cuando el proceso de combustión va por la mitad, la persona que preside el duelo abre el cráneo del cadáver golpeándolo con una caña de bambú; hacia el final, a veces se retiran sin ningún miramiento parte de los restos y se arrojan al río para «alimentar a los peces» —los trozos chisporrotean al chocar con el agua, y la sangre seca que aún conservaban forma vetas translúcidas y rojizas en la terrosa corriente. Pero lo normal es dejar que el cadáver quede completamente reducido a cenizas y entregar luego éstas al río. En el *ghāt* hay casi siempre dos o tres ascetas *aghori*; viven en él, y el turista occidental que pase por allí les verá untarse el cuerpo con estas cenizas y hurtar brasas y trozos de madera de las piras para calentarse la comida, que toman en el cráneo humano que llevan siempre consigo y con que piden limosna. Tales prácticas, le dirán seguramente al turista, constituyen una contemplación ascética sobre la naturaleza efímera de toda la existencia corporal (Parry, 1982b).

Pero igualmente desconcertante le resultará a nuestro turista la animación, aparentemente ajena a la muerte, que hay a su alrededor: niños que vuelan cometas, devotos que hacen sus abluciones diarias en el río, vendedores ambulantes que pregonan sus mercancías y hombres musculosos que se entregan con devoción al perfeccionamiento del



Culturistas en los *ghāts*.

cuerpo en una de las dos escuelas de lucha (*ankhāras*) situadas a unos pasos de las piras funerarias. Uno de estos últimos está absorto en la ejecución de incontables flexiones; otro se pasa de hombro a hombro, sin el menor esfuerzo, un grueso palo acabado en una pesada bola de piedra del tamaño de un balón de fútbol (*gadā*); un tercero ejecuta posturas de yoga que parecen desafiar las leyes físicas, y otros, completados sus ejercicios diarios, holgazanean a la sombra de un árbol, se dan masajes, preparan un brebaje del narcótico *bhāng* o se hacen la raya del pelo y se rizan los bigotes delante de un trozo de espejo.

Es esta yuxtaposición tan paradójica e incongruente de cadáveres y culturistas, uno de nuestros recuerdos más vivos de Benarés, lo que queremos reflejar en las páginas siguientes. ¿Cómo es posible que un cuidado casi narcisista del cuerpo conviva con una serie de prácticas ascéticas que contemplan impávidas su inevitable fin y con una serie de ritos mortuorios destinados a su radical —e incluso violenta— destrucción?

El cuerpo y el orden de castas

Al menos desde que Mauss (1936) explicó de un modo tan ameno que la forma de andar, nadar, dormir o copular de la gente está determinada en gran medida culturalmente —lo cual ilustró afirmando que, en general, reconocería a una chica que se hubiese criado en un convento por el hecho de que anduviera con los puños cerrados—, las actitudes hacia el cuerpo constituyen un objeto fundamental de la investigación antropológica. Ya sea implícita o explícitamente, de nuestros actuales modelos antropológicos del orden social hindú, los dos más ambiciosos nos llevan de nuevo a este objeto fundamental.

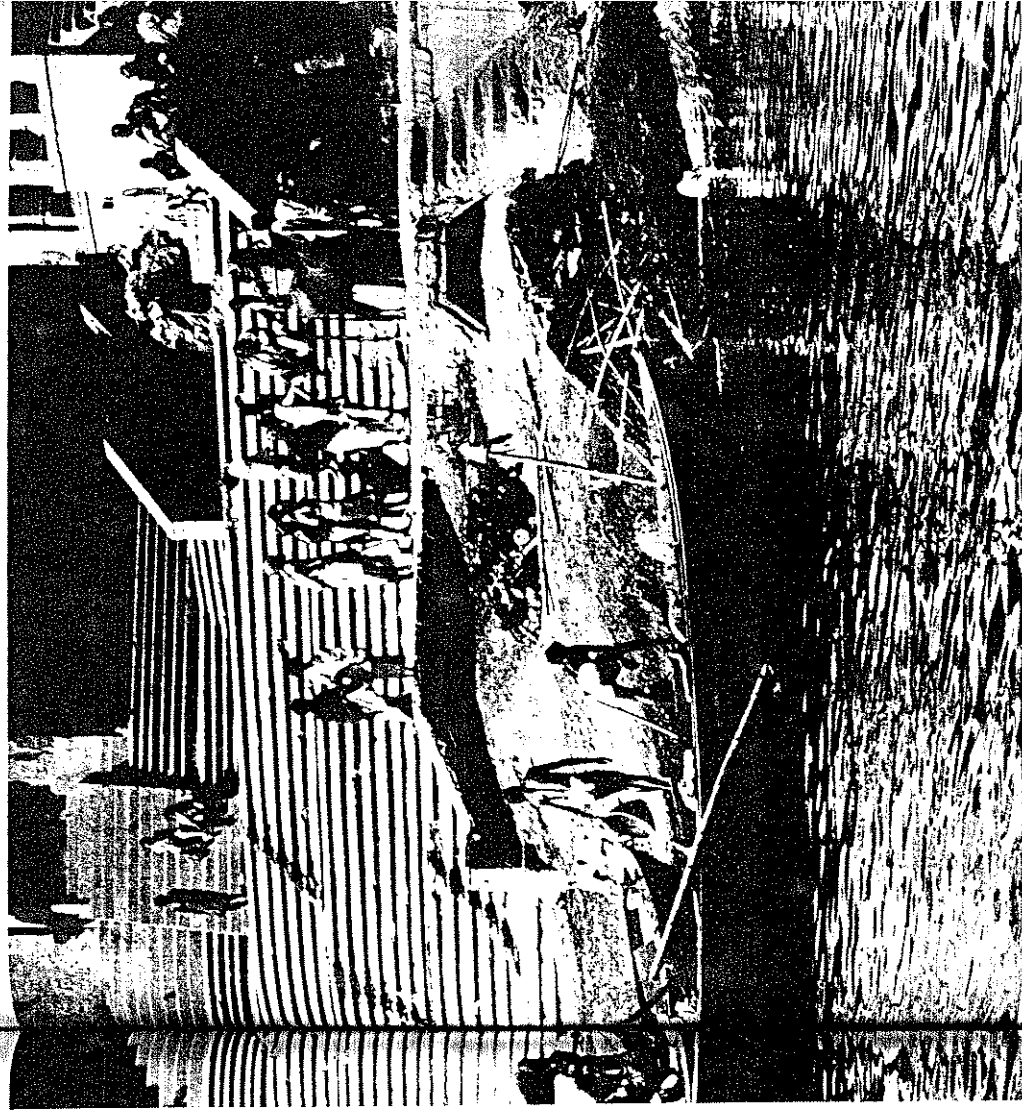
Como es bien sabido, Dumont (1970) sostiene que las características morfológicas cruciales del régimen de castas —jerarquía, separación y división del trabajo— encuentran fundamento intelectual en la oposición entre pureza y contaminación. Las castas están dispuestas según el grado relativo de pureza inherente a la constitución física de sus miembros, y esta pureza se encuentra amenazada constantemente por el desarrollo de los procesos biológicos y por el contacto con los individuos de sustancia inferior. Para mantener su pureza, las castas superiores necesitan tener a las demás a su servicio para que les libren de la contaminación corporal a que se ven expuestas inevitablemente a lo largo de la vida. Implícito en este esquema, figura, por tanto, el supuesto de que el

cuerpo es un elemento esencial de la idea hindú del orden social —o, por decirlo más exactamente, de que la sociedad hindú, tal como se encuentra organizada, está en pie de guerra *contra* el cuerpo y sus procesos naturales.

De modo más explícito, al cuerpo se le sitúa también en una posición esencial en el modelo etnosociológico de los indianistas de Chicago que se inspiraron en el estudio cultural del parentesco americano realizado por Scheinder (1968). En dicho estudio se consideraba que las relaciones familiares se organizan conforme a una distinción fundamental entre quienes están emparentados por «la sangre» o comparten la misma sustancia corporal y quienes sólo están emparentados por «la ley» —por un código moral únicamente. La consanguinidad es la consanguinidad —en otras palabras, inmutable. Los cambios de código no producen cambios de sustancia. Vivimos en un universo dualista, donde la sustancia natural es una cosa y el código cultural otra. Para Marriot y sus colegas indianistas, la diferencia era impresionante porque pensaban que estaban considerando un mundo donde

el supuesto, básico en la filosofía y el sentido común occidentales, de que es fácil y se debe distinguir entre ejecución y ejecutante, entre código y sustancia (como el de que se puede distinguir entre ley y naturaleza, norma y conducta, mente y cuerpo, espíritu o energía y materia)... por lo general se halla ausente: el código y la sustancia... no pueden existir por separado en este mundo de cosas constituidas tal como lo conciben la mayoría de los habitantes del sur de Asia... (Marriot, 1976, 110).

La conducta altera la sustancia, y toda transacción supone, en mayor o menor medida, un intercambio de cualidades biomorales y, por consiguiente, transforma el código-sustancia de las partes (como ilustran claramente los *dāna*, ofrendas que se entregan al sacerdote y que, como encarnan los pecados del que las hace, generan casi inevitablemente la corrupción del cuerpo de aquél y su consiguiente condena al infierno; Parry, 1980, 1986, 1989). Dos son los corolarios que se desprenden de este razonamiento. El primero es que no se establece una dicotomía radical entre el cuerpo y el alma. A diferencia —se afirma— de los sacramentos cristianos, los ritos van dirigidos a la persona entera, no únicamente a su aspecto «espiritual» (Inden y Nicholas, 1977, 91)¹. De hecho, no hay nada parecido a un aspecto puramente «espiritual» —por ejemplo, un alma sin cuerpo— porque «incluso el vehículo absolutamente sutil [*śukṣma*] del ser [*ātma*] que escapa del cuerpo muerto es un cuerpo [*śarīra*]» (Nicholas, 1982, 375). El



Parte de la zona crematoria del ghat de Manikarnika.

segundo corolario es que el pensamiento hindú resulta no sólo «categoricamente monista y dinámico», sino también «sumamente particularista» (Marriott, 1976, 112). Al contrario que en Occidente, donde se concibe al individuo como una unidad autónoma, indivisible y limitada, provista de una estructura biogenética inmutable, en el sur de Asia la persona es «divisible» y constitucionalmente inconstante, por así decirlo, «porque continuamente se están produciendo movimientos y combinaciones de partículas de código-sustancia» (*ibid.*). No sólo son «únicos cada ejecutante y ejecución», sino que la «esencia única» de cada uno está cambiando *constantemente* (cf. Daniel, 1984, 72).

Al presente autor, esta descripción le resulta convincente y familiar en gran medida, pero también algo exagerada. Es difícil, desde luego, imaginarse a uno mismo en un mundo donde las personas piensan que son entidades proteicas, preparadas para formarse de nuevo con cada encuentro que tengan, o imaginar un medio social donde nuestro amigo íntimo de hoy puede ser un individuo *sustancialmente* diferente mañana. Pero lo cierto es que esta forma de ver las cosas no concuerda del todo con la sólida y firme conciencia de sí mismos que dan la impresión de tener muchos de los amigos hindúes del presente autor. Ni tampoco está del todo claro, por plantear el problema de un modo algo diferente, cómo cuadra esta idea de la persona como sustancia sumamente inestable con los anteriores escritos de Marriott acerca de la clasificación por castas, que se fundamentaban en el supuesto de que la equivalencia entre todos los miembros de la misma casta es tal, que podría asignarse cada casta a una única célula de la matriz de transacciones de alimentos (por ejemplo, Marriott, 1968). Cabe preguntarse cómo podría mantenerse tal equivalencia en un mundo donde el código-sustancia de *cada* ejecutante es modificado y transformado constantemente por la miríada de intercambios en que participa *exclusivamente* él y cómo podría nadie decidir con quién y en qué condiciones interactuar.

No obstante, seguramente hay algo en estas dos formulaciones —a pesar de ello mutuamente incoherentes— que le sonará a cierto al etnógrafo con experiencia. Al menos para ciertos propósitos, las castas *son* consideradas como unidades de equivalencia compuestas de personas de la misma clase general, y al mismo tiempo, se *reconoce* que las personas tienen una sustancia biomoral transformable, que es modificada continuamente por las transacciones en que participan. ¿Cómo es posible? A diferencia de Dumont o de Marriott, nosotros estamos dispuestos a considerar la posibilidad de que haya una contradicción en este planteamiento porque creemos que los hindúes —u otros pueblos— no piensan de un modo tan sistemático como dichos autores dan a entender.

No obstante, lo que nos proponemos es demostrar que, en cierto sentido, estos dos aspectos de la ideología concuerdan y que la representación proteica de la persona mantiene y refuerza la ideología estática de la casta. Nos ocuparemos de ello más adelante.

Un segundo motivo de descontento con el modelo etnosociológico es que sustituye la distinción radical de Dumont entre *homo hierarchicus* y *homo aequalis* por una todavía más radical entre el mundo conceptual dualista en que vivimos y el mundo conceptual monista de los habitantes del sur de Asia, y decimos «más radical» porque no da cabida explícitamente, ni siquiera en un plano secundario o «incluido», a ningún reconocimiento del sistema de valores contrario. Esta distinción se fundamenta en parte en el supuesto de que lo que piensan del parentesco los centroamericanos de clase media y blancos de la segunda mitad del siglo XX es aplicable al pensamiento occidental en general. Tal supuesto resulta muy tentador cuando se es de Chicago, pero no estamos seguros de que sea completamente verdadero. Después de todo, son sólo cien años y no tantos kilómetros los que separan *El parentesco americano*, de Schneider, de *Los sistemas de consanguinidad*, de Morgan, donde éste señaló que podría haber una terminología de parentesco clasificatoria, e incluso costumbres como llevar taparrabos y dormir desnudo, que se almacenan somáticamente y se transmiten por «el flujo de la sangre» (Trautmann, 1987, 29). Ni tampoco estamos seguros de que el monismo que se dice que caracteriza al modo que tienen los hindúes de ver el mundo sea tan riguroso como dan a entender estos autores. Pero mejor será que dejemos también esta cuestión para el final.

El cuerpo y su purificación

Aunque nos centraremos principalmente en «el fin del cuerpo» —traducción literal de *debānt*, que significa «muerte»—, tenemos que empezar por el principio. En el principio —según los brahmanes que utilizamos como principales informantes sobre las cuestiones tratadas en el presente estudio— era Brahma, que no puede comprenderse con la mente ni describirse con la palabra, y que no tiene forma, nombre, color ni ningún otro atributo físico (cf. Parry, 1982a). El mundo se creó a partir de este prístino protoplasma unitario mediante un proceso de diferenciación progresiva desencadenado por una alteración del precario equilibrio que existe dentro de cada entidad material.

Diferenciación implica degradación —alejamiento de la inefable totalidad original de Brahma. El universo se precipita hacia la disolución cósmica, y ahora nos encontramos en la más baja y degenerada de las cuatro épocas del ciclo del mundo. El cuerpo humano también está sujeto a esta ley del tiempo. En el *Satyā Yuga* —la edad de oro del tiempo original—, el hombre tenía el aliento vital (*prāṇa*) en los huesos, vivía de aire, alcanzaba los cien mil años de edad y se reproducía asexualmente. En el *Tretā*, el aliento vital pasó a los tuétanos y se vivía diez mil años, y en el *Dvārpāra*, aquél estaba en la sangre, y la esperanza de vida era de mil años. Pero ahora, en el *Kālī Yuga*, el aliento vital se encuentra en el grano que comemos, y vivimos 125 años como máximo, aunque pocos son lo suficientemente virtuosos como para alcanzar esta modesta meta. El objeto de gran parte de la medicina indígena (cf. Egnor, 1983) y de muchas de las reglas y costumbres a que se somete el individuo que es ya cabeza de familia (cf. Daniel, 1984) es detener este flujo desestabilizador del cuerpo, e incluso nadar contra corriente y purificarlo, como hace el asceta, que intenta retroceder hasta la misma fuente para identificarse con Brahma (Eliade, 1969; Parry, 1982b).

Según la tradición, hay 840.000 clases de formas de vida (*yonis*), dispuestas de acuerdo con una compleja jerarquía en cuya base se encuentran las criaturas que reptan y se deslizan y que está rematada por el hombre. Todas las almas (*ātma*) ascienden por esta escala (pasando por cada una de las 840.000 formas de vida) hasta encarnarse en un cuerpo humano. Hay quien dice que incluso los dioses envidian tal cuerpo, porque sólo los seres humanos están capacitados para seguir el camino de la salvación —o «liberación» del ciclo interminable de reencarnaciones (*mokṣa, mukti*)—, si bien es cierto que pocos lo andan hasta el final. Aunque si se cometen pecados muy nefandos se cae hasta la base de la escala y hay que empezar otra vez el ascenso desde el principio, las personas corrientes por lo general se reencarnan como seres humanos y en una posición social y con una suerte que dependen de su equilibrio kármico.

El cuerpo que tendrán empieza a formarse cuando el semen del padre queda «atrado» en la sangre menstrual (*roaj, mātik dharam*) de la madre. Esta «sangre mala» se retiene durante todo el período de gestación para formar la carne del embrión. Las partes duras del cuerpo del niño —en especial, los huesos— son producto del semen del padre, y —conforme al predominio de la línea paterna en la ideología de la casta— esta contribución se considera como la más importante y duradera. Para describir la descendencia pura se utiliza la expresión tener «los huesos limpios»; si la madre es inferior

puede generar una «impureza» (*śhot, śāg*), pero esto no impide a los hijos pertenecer a la casta del padre.

Con la mezcla del semen y la sangre menstrual se forma un *piṇḍa* —término que denota cualquier masa redonda, pero que, aunque en este caso significa embrión, normalmente se utiliza para designar una bola de arroz que se ofrenda a los antepasados. El *piṇḍa* madura —aunque bien podríamos decir «se cocina»— en el estómago de la madre con el «fuego digestivo» (*jābhariṅni*) de ésta. Al final del primer mes ya se ha formado la cabeza, y al final del quinto, todo el cuerpo. Parece ser que, hasta este momento, es materia pura, un cuerpo sin alma. El alma o «aliento vital» (*prāṇa*) —nuestros informantes no hacen ninguna distinción al respecto— que entra entonces en él salió de su anterior «morada» cinco meses antes y ha estado vagando mientras tanto por la atmósfera (*vāyamaṇḍalī*) en busca de una nueva. Pero sólo puede entrar en este momento, y lo hace por la sutura que hay en la parte superior del cráneo.

Para el cuerpo material dotado así de conciencia (*chetanā*), los últimos meses dentro del útero son un auténtico tormento mental y físico. Mientras que los occidentales solemos imaginarnos al feto flotando dichosamente en una segura y balsámica piscina hecha a medida, nuestros informantes parecen ver las cosas de un modo muy diferente. Obligado a soportar un confinamiento atrozmente restrictivo, suspendido en un ambiente sucio y contaminado donde cada minuto es como un año, el feto pasa el tiempo reflexionando sobre los pecados de su vida anterior —todo lo cual olvida en el momento del parto. Al preguntárles por qué es deseable la liberación del ciclo de reencarnaciones, muchas personas nos respondieron que porque, así, «no hay que soportar el dolor del útero» (*garbhā-kaśht*).

Al final de los nueve meses lunares que dura la gestación, el niño salva un río de sangre, mucosidades, excrementos y otras sustancias asquerosas para salir de este «infierno» —de cabeza. Lo primero que hace es chillar para que le libren de las punzadas del hambre. Todos los seres humanos nacen por la misma vagina (*bhag*), todos salen del «sitio por donde se orina», por lo que todos son sudras de nacimiento. Los brahmanes no nacen, sino que se hacen mediante los ritos del ciclo de la vida por los que pasan. No obstante, sólo el producto de la semilla del brahman puede experimentar esta transformación. Sólo el individuo cuyo padre y abuelo sean brahmanes aprende a pronunciar sánscrito con la inflexión necesaria para agradar a los dioses y a los antepasados.

La disposición de las personas, sin embargo, se debe casi tanto a lo que la madre

comió antes de la concepción o vio inmediatamente después de ésta como a la herencia genética. «¿Qué comió tu madre antes de concebirte?», se le pregunta a una persona cuando ha hecho algo malo. El hijo del rajá se comporta como un lavandero, y el lavandero, como el hijo de un rajá, si dio la casualidad que esto era la primera persona que su madre vio después del coito. Pero aún más importante es el momento en que la concepción tiene lugar y lo que piensan los padres al llevarla a cabo. «Si se piensa: «¡Oh, dioses, esto es estupendo!», el niño será así.» Dirá: «Vosotros dos os lo estabais pasando en grande y dio la casualidad de que me dejé caer por allí en el momento justo.» El coito constituye un peligroso derroche de fluidos vitales; sólo lo justifica la concepción de un buen hijo, lo cual es preciso fijar minuciosamente. Concebido en un mal momento, el hijo de un brahmán será como un demonio (*śakṣhas*), mientras que hasta el sudra menos previsor, si por casualidad eyacula en el momento adecuado, engendrará un dechado de virtudes. El coito tiene que atenerse, por tanto, al calendario: ciertos días (por ejemplo, los festivos, *pūṛṇamāsī*), ciertas partes de la noche (su comienzo) y ciertos momentos del ciclo menstrual de la mujer (las siete primeras noches desde que empieza la menstruación) han de evitarse; las noches impares se conciben niñas, y las pares, niños; para que el niño sea lo mejor posible hay que concebirlo la noche decimocuarta, etc.² La planificación familiar es un arte muy antiguo y preciso, sobre el que al presente autor le dieron muchos consejos sin haberlos pedido.

No sólo es el brahmán sudra por nacimiento y su carne se forma con la «sangre mala» de la regla de una mujer, sino que, además, esta sangre es el sedimento del pecado. «La contaminación de las mujeres», aseguran nuestros informantes, «es la contaminación del asesinato [*śaṣṭyā*]. En estas palabras se hace alusión a la famosa historia del brahmanicidio del dios Indra, pecado que sólo pudo ser expiado dividiéndolo y transmitiéndolo a los demás. Las mujeres recibieron la cuarta parte de él, y lo expulsan en forma de sangre menstrual. A propósito de esta creencia, merece la pena señalar que los *hombres* celebran todos los años el rito del *Śhrāvaṇī*, en el que se purifican de los pecados de los doce meses anteriores, y que nuestros informantes hacen hincapié continuamente en la expiación de los pecados relacionados con la circulación impropia de regalos. El equivalente femenino es el *Riśhī Panchamī*, pero, en este caso, lo que se pone de relieve son los pecados relacionados con la circulación de alimentos durante el período menstrual, y clara prueba de ello es la historia (*kathā*) que tienen que escuchar las mujeres ese día, así como el hecho de que las niñas no participen hasta que están a punto de llegar a la pubertad y de que las menopáusicas dejen de hacerlo (en una ceremonia especial llamada

udāyāpani). Pero lo que queremos hacer notar con estos detalles es no sólo que el cuerpo está hecho de una sustancia contaminante, sino también que ésta es el resultado del más horrible de los crímenes. La afirmación de que en el universo hindú no hay absolutamente nada equivalente a la idea del pecado original es, por tanto, exagerada.

Sudhir Kakar (1982, 236-237) establece una clara distinción entre «el legado de rechazo al cuerpo [que] persiste en Occidente en la idea inconsciente del cuerpo como fábrica de suciedad» y la actitud positiva hacia él que caracteriza a la cultura hindú. Es cierto que nuestros informantes no tienen el menor reparo en hacer referencias bien explícitas a sus funciones corporales y que, en general, les trae sin cuidado eliminar los residuos del cuerpo sin ninguna de las medidas de seguridad que se toman para ello en Occidente —como si deposición significara depositar otro. No obstante, los brahmanes de Benarés tienden a representar el cuerpo como un saco de impurezas, y de ahí la preocupación que suscita la idea de que los alimentos se quedan pudriéndose en el estómago y es preciso evacuarlos rápidamente (Parry, 1985). El cuerpo es, además, la causa y el agente de la lujuria (*kāma*), la ira (*krodha*), la codicia (*lobh*) y la pasión (*moh*). Cada uno de los cinco elementos materiales de que se compone está relacionado con uno de los cinco sentidos (la tierra, con el olfato; el agua, con el gusto; el viento, con el tacto; el fuego, con la vista, y el cielo, con el oído), cualquiera de los cuales basta para ser condenado —inexorablemente si van juntos.

El equilibrio del cuerpo está sujeto a una perturbación constante, y la estrategia del Ayurveda —«la ciencia de la larga vida», consiste en restablecerlo, principalmente entre los tres humores: flema (*kaph*), bilis (*pitta*) y viento (*vāyu*). Pero la buena salud depende no sólo del equilibrio humoral, sino también del térmico; así, en el lenguaje coloquial la persona que «tiene la sangre helada» o «se ha puesto fría» es un cadáver, mientras que si a una mujer se le retrasa mucho la regla o no puede satisfacer su deseo sexual se recalienta peligrosamente y puede volverse loca. Asimismo, para restablecer el equilibrio se recetan medicamentos cuyas propiedades térmicas dependen del clima y la estación.

Para proteger el cuerpo es preciso someterse a una rígida disciplina, parte de la cual consiste en seguir un régimen alimenticio muy estricto. Ya hemos hablado de los peligros del sexo, pero más complejos aun son los que comportan las costumbres alimenticias o, más exactamente, el hecho de tomar una comida inadecuada, preparada y servida por una persona inadecuada en un momento y lugar inadecuados. Tanto la sustancia corporal de la persona como su disposición moral se crean con el alimento. «Como el grano que se come, así será la mente». «Al comer el grano de la expiación

(ofrendado en los *dāna*), el intelecto (*buddhi*) se corrompe.» Y no sólo el sexo y la alimentación, sino también el sueño —e incluso la respiración— puede constituir una amenaza para la salud. Se hace mucho hincapié, por ejemplo, en lo importante que es madrugar. El sueño (*Nidra Devi*) es el hermano pequeño de la muerte (*Mrityu*). Las escrituras recomiendan que se duerma como máximo tres horas por noche, y en general se piensa que cuanto menos se duerme más se vive. La explicación de esta creencia es que a cada uno de nosotros se nos ha concedido un número limitado de respiraciones, pero podemos ahorrarnos muchas permaneciendo despiertos porque, en estado de vigilia se respira casi siempre por una sola de las fosas nasales. Mediante el control de la respiración (*prāṇāyāma*), el yogui puede prolongar considerablemente su vida —hasta mil años, según un cálculo seguro.

En el fondo, es el pecado y la contaminación lo que realmente amenaza la vida. La segunda no sólo constituye la causa última de muchas enfermedades orgánicas, sino que también nos deja expuestos al asalto de los fantasmas y hace que perdamos la protección de los dioses. «El hombre muere por el pecado», que se manifiesta en el rostro demacrado, la enfermedad y el debilitamiento, y que sale de nuestro cuerpo en forma de pelo (por lo que hay que afeitarse éste antes de celebrar ningún rito de expiación importante). No es de extrañar, por tanto, que haya un término, *doṣha*, que significa «falta moral» y «trastorno de los humores corporales». El estado del cuerpo es un índice del estado del alma. Desde la perspectiva de Marriott, podríamos decir, si no, que en esta visión monista del mundo cuesta distinguir el uno de la otra. Como en muchas de las culturas de las montañas de Nueva Guinea, el cuerpo externo revela el ser interno; el estado moral de la persona se manifiesta en la piel (O'Hanlon, 1983; Strathern, 1979). El pecador se pudre de lepra; el rostro del sacerdote que acepta las ofrendas de los peregrinos y de los parientes del difunto pierde rápidamente el «lustre».

Ya hemos considerado el lado tenebroso del problema, pero la realidad que nos ocupa es mucho más compleja y paradójica y daríamos una idea distorsionada de ella si nos quedáramos ahí³. Como vimos anteriormente, hasta los dioses envidian el cuerpo humano, y es bien sabido que el pensamiento hindú por lo regular da por sentado que hay una homología entre el cuerpo y el cosmos. En la descripción que se hace de él en el *Garuda Purana* (parte 15) —autoridad a la que nuestros informantes recurren repetidas veces—, el «cuerpo transcendental» (*pārmāribhīk śarīra*) contiene los catorce «mundos» (*bhuvan*), los siete continentes islas (*dūip*), los nueve planetas (*grah*), todos los dioses, etc. Asimismo, los templos están contruidos de acuerdo con la estructura

del cuerpo humano, y a la misma ciudad sagrada de Benarés se la representa como un cuerpo —cuyo ombligo es la zona crematoria de Manikarnika (Parry, 1982a). Es mediante un dominio absoluto de su cuerpo como el asceta alcanza la salvación. «La riqueza del yogui es el cuerpo. No hay nada más valioso.»

Volveremos a hablar del asceta más adelante, pero lo que acabamos de decir de él indica ya que el cuerpo puede transformarse, purificarse, e incluso perfeccionarse. Hay muchos mitos según los cuales ni siquiera el género es inmutable. El principal agente de toda esta transformación es el calor, que madura el embrión, destila semen de la sangre y puede ser generado mediante la austeridad ascética para quemar los pecados del cuerpo. Tanto simbólicamente como desde el punto de vista de la etimología de la palabra misma (*tapasyā*), tal austeridad es un proceso de calentamiento del cuerpo; y fue mediante el calor de la austeridad a que se sometió en el *ghāt* de Manikarnika como Vishnu creó el mundo en el comienzo de los tiempos. En el caso del individuo que es cabeza de familia, la austeridad, al igual que el peregrinaje, tiene por objeto salvar no sólo el alma, sino también el cuerpo. Hay dieciséis *samskaras*, o «sacramentos», por los que en teoría ha de pasar el nacido dos veces desde la concepción hasta la muerte, siendo los más importantes el nacimiento, la iniciación, el matrimonio y la muerte misma. El término *samskara* denota «purificación», «refinamiento» y, también, «hacerse perfecto» (Inden y Nicholas, 1977, 37). Quienes cumplen todos estos sacramentos se «hacen perfectos».

Un cuerpo entero y perfecto es señal del estado moral de la persona y condición necesaria para hacer ofrendas a los dioses y a los antepasados. El hombre que sea tuerto o jorobado no tiene derecho a hacer «el trabajo de los dioses». Si un brahman tiene los dientes negros, las uñas rotas o una corpulencia excesiva no puede participar en el banquete que celebran sus iguales a los trece días de la muerte de alguien, y nadie con una herida abierta puede presidir un funeral. En los sacrificios de animales, el cuerpo de las víctimas no ha de tener ningún defecto, y es pecado adorar imágenes o estatuas rotas o agrietadas. Quizá por la misma razón que se valora la perfección física, hay cierta predilección por los actos violentos encaminados a desfigurar a los enemigos —como, por ejemplo, en la competencia a muerte entre los sacerdotes de los lugares de peregrinación por el control de lo que constituye un negocio sumamente lucrativo, arrojarse ácido sulfúrico.

Esta búsqueda de la perfección corporal nos conduce nuevamente a los luchadores y culturistas que mencionamos al principio. No cabe la menor duda de que su actividad

se explica en gran medida por la competencia violenta a que acabamos de aludir ni de que muchos de ellos la atribuyen a un deseo de no pasar desapercibidos cuando van por la calle. Pero quisiéramos hacer notar que tiene también un carácter religioso y que ha de desarrollarse en un estado de pureza, *después* de haberse bañado y evacuado los intestinos (Kumar, 1984, 159-160). Una escuela de lucha es una *akḥarā*, término que significa también «comunidad religiosa» —lo que nos recuerda que, en Occidente, la palabra «ascetismo» procede de un término griego que significa «ejercicios gimnásticos». Muchas de ellas parecen haber sido fundadas por dirigentes religiosos; de hecho, algunas están vinculadas a un templo y la mayoría tienen un altar al dios Hanuman, que se caracteriza por poseer una fuerza prodigiosa. Ésta está estrechamente relacionada con su celibato, y lo mismo ocurre con toda habilidad notable que se tenga como luchador. La lucha es, por tanto, un pasatiempo especialmente indicado para la primera de las cuatro etapas de la vida —la de *brahmācarya*, después de la cual el individuo funda una familia. No obstante, su objeto es conseguir una purificación más duradera del cuerpo.

Cuerpos nuevos para lo viejo

¿Purificación para qué? Este perfeccionamiento corporal prepara al individuo no sólo para la vida, sino, lo que es más importante, también para la muerte. A fin de demostrar esta afirmación, repasaremos ciertos puntos que ya hemos discutido detenidamente en otros trabajos (Parry, 1982a, 1982b, 1985).

La muerte y, más especialmente, la cremación se contemplan simbólicamente como un acto mediante el cual el individuo sacrifica su ser a los dioses. Se trata de un acto creativo, que da como resultado no sólo el renacimiento de la persona en un plano nuevo y superior, sino también el del mismo cosmos, pues con él tiene lugar otra vez el sacrificio original de Prajapāti, que creó el mundo mediante el desmembramiento de su cuerpo a modo de inmolación. Como el cuerpo humano contiene el cosmos, su destrucción por el fuego y el agua es una repetición del incendio e inundación del universo al final de los tiempos y un preludio de su regeneración. En el contexto de nuestro análisis, lo importante es que para poder ser un medio con que alcanzar tan trascendentales fines, tanto la ofrenda en sí —el cuerpo de la persona que se sacrifica— como la renuncia a ella han de ser perfectas.

La muerte debe ser, por tanto, una renuncia *voluntaria* de la vida, una evacuación



Cadáver de una anciana de la casa de los camticeros con su hijo (encargado de presidir el funeral) y las mujeres de su familia. El cuerpo ha sido lavado y vestido a fin de prepararlo para la cremación. Después de colocarlo en un féretro ricamente decorado, se le llevará a la zona crematoria en una alegre procesión compuesta únicamente de hombres y precedida por dos bandas de música.

controlada del cuerpo. Tendría que producirse en el debido lugar (idealmente, en Benarés, con los miembros inferiores bañados por las aguas del Ganges) y en el debido momento (idealmente, en «las dos semanas de los antepasados [*piri paksa*]). En el caso paradigmático, el moribundo renuncia a todo alimento durante los días que preceden a la muerte —no tomando más que agua del Ganges y una mezcla en la que se ha sumergido la imagen de una deidad (*chavan-amrit*)— para, así, debilitar su cuerpo, a fin de que al aliento vital le resulte más fácil abandonarlo, y librarle de materias fecales, cuya suciedad le restaría valor como objeto de sacrificio. Tiene que morir oyendo cantar los nombres de Dios, porque lo que piense en ese momento puede determinar su destino (del mismo modo que su disposición en la vida estuvo determinada por lo que pensaron sus padres al concebirle), y ha de estar libre de todo deseo por las cosas de este mundo, porque quienes se mantienen apegados a ellas están condenados a vagar durante mil desgraciados años convertidos en fantasmas malignos. Además, quienes se aferran obstinadamente a la vida cuando les llega su hora ponen en peligro a los demás. Si un

anciano no escucha la llamada de la muerte, ésta se venga llevándose a un miembro más joven de su familia. Se considera una «buena muerte» la que se produce después de una vida plena y completa: haber vivido para ver casados a los hijos de nuestros hijos, sin haber perdido todavía las facultades mentales y en presencia de todos los parientes próximos. Después de predecir el momento de su partida, el moribundo reúne a sus hijos en torno suyo y, concentrando su voluntad, abandona la vida. Entonces no se dice que ha muerto, sino que ha renunciado a su cuerpo.

En general, quienes no son del agrado de los dioses mueren jóvenes; su defunción es el fruto de los pecados de esta vida y de las anteriores. La calidad de la vida determina su duración. Una buena muerte es el producto de una vida buena (Parry, 1982b; Madam, 1987, 122) y la promesa de un buen estado después de ella (*sadgati*). De ahí que cuando se recuerda la muerte de un ser querido se tienda en seguida a dotarla de un carácter mitológico e inmaculado, mientras que, si se trata de la de un enemigo, suele describirla como una terrible agonía en la que el cuerpo se parte de dolor, se pudre por efecto de la lepra y es incapaz de controlar los intestinos. Este último detalle hace referencia a la idea de que el camino que toma el alma para salir del cuerpo —por uno de sus siete orificios— es indicativo de la vida que se ha llevado. La de un hombre piadoso y justo sale por la sutura de la parte superior del cráneo; la de un abyecto pecador, por el ano, a la vez que los excrementos.

Una «mala muerte» (*akāl mriti*) —literalmente, «muerte prematura»—, en cambio, es aquella en que el difunto no ha mostrado la menor intención de renunciar al cuerpo, y el ejemplo extremo es la que se produce a consecuencia de un accidente o de la violencia⁴. También puede ser la de la persona cuyo cuerpo no constituye un objeto de sacrificio adecuado —en este caso, el ejemplo extremo es el de los leprosos, aunque en la misma situación se encuentran los individuos tuertos, paralíticos, con bocio, jorobados o cojos. Condición necesaria para tener una muerte perfecta es tener un cuerpo perfecto, y, al menos en teoría, los difuntos que no la cumplen, no deben ser incinerados, sino arrojados al Ganges. De hecho, es casi como si el propio fuego despreciara la ofrenda, como demuestra el caso de un destacado ministro del gobierno de Bihar, cuyo cadáver parecía ser incombustible. A pesar del tamaño de la pira y de la abundancia de *ghee* y resina con que se untó el cuerpo, costó muchísimo hacerlo arder —debido, según nuestros amigos, al enorme peso de los pecados que había acumulado con sus corruptas ganancias. En cambio, a la pira de la «buena esposa» (*la sati*), que se une voluntariamente a su marido en la muerte, se le suele atribuir la capacidad de arder espontáneamente⁵. Se piensa que el «grosero» cuerpo externo tiene tres destinos posibles: es comido

como carroña y se convierte en excrementos, es enterrado y se convierte en gusanos o es quemado y se convierte en ceniza. Su descomposición y putrefacción producen particular repugnancia, por lo que la última de estas posibilidades resulta menos desagradable y, además, se considera la forma más rápida de reciclar los cinco elementos (*pañcā tattva*, *pañcā bhūtā*) de que se compone el cuerpo.

Cabe pensar, por tanto, que, en cierto sentido, nada se pierde totalmente en la muerte: los cinco elementos vuelven al fondo común para ser utilizados de nuevo, el alma es inmortal y renace, las partículas corporales que las personas comparten con sus parientes perduran en el cuerpo de éstos⁶. La persona nunca es completamente nueva cuando nace ni desaparece completamente cuando muere. Tanto su cuerpo como su alma se extienden hasta los de personas pasadas y futuras y su sustancia biológica es compartida en gran medida en el presente por parientes que tienen las mismas partículas corporales.

La cremación no sólo recicla los cinco elementos, sino que continúa y perfecciona, además, el tema simbólico del sacrificio. Se la llama *antyeḡi* —«el último sacrificio»—, y la purificación del sitio donde tiene lugar, la preparación del cadáver, las diez sustancias que se añaden a la pira y el tipo de madera con que se hace ésta son un reflejo exacto de las reglas que han de observarse al hacer un sacrificio. Tal como ocurre con las víctimas propiciatorias, el cadáver es tratado como si fuera un ser sacratísimo o una deidad. Se le protege de la contaminación y se le da vuelta cuidando de que tenga la mano propicia, la derecha, vuelta hacia sí, mientras que el pariente que preside el funeral, que lleva el hilo sagrado como cuando se hacen ofrendas a los dioses (no como cuando se hacen a los espíritus o a los antepasados), no puede prender fuego a la pira sin haberse sometido antes a una complicada serie de purificaciones (cf. Stevenson, 1920, 144-148).

Muchos elementos de los ritos mortuorios y de su exégesis indican que la víctima que se sacrifica no es en realidad un cadáver, sino un ser animado ofrendado al fuego. El golpe de gracia lo da la persona que preside el funeral en el rito del *kapāl kriyā*, cuando, en la mitad del proceso de cremación, abre el cráneo de un bastonazo. Es sólo entonces cuando se puede hablar del difunto como de un fantasma (*preta*) y cuando, según muchos, empieza a corromperse el cuerpo. La cremación es, por tanto, un acto de violencia cometido por el hijo del propio difunto, quien tiene después que aislarse y purificarse para expiarlo. La víctima «no muere, sino que la matan», nos dijeron. «Muere en la pira.»

Es evidente que, de una forma u otra, en el cadáver queda vida, por lo que se habla

de él como si fuese un ser sensible. «Si te quemas un dedo», nos dijeron nuestros informantes, «fíjate lo que te duele. ¿Te imaginas todo el cuerpo?». Lo que no resulta tan evidente es *qué* es exactamente lo que queda y es liberado con el *kapāl kriyā*. En general, se dice que se trata del «aliento vital» (*prāṇa*), que para la mayoría de la gente es sinónimo de alma (*ātma*). Algunas personas hablan como si la misma cremación garantizase la debida evacuación del cuerpo, porque es el calor de la pira lo que «hace al "aliento vital" ascender al *brahmāṇḍa* de la parte superior del cráneo. Unos cuantos informantes, sin embargo, saben que los exégetas de los textos sagrados piensan que hay entre cinco y diez tipos de «aliento» (*prāṇa*) o «viento» (*vāyū*), que están localizados en diferentes partes del cuerpo y desempeñan funciones relacionadas con la circulación de la sangre, la digestión de alimentos y la eliminación de desechos⁷. Uno de ellos —el *dhananjay vāyū*— impregna el cuerpo entero, y es él, dicen, el que queda en el cadáver hasta que es liberado por el *kapāl kriyā*.

Dado que la cremación es un acto creativo, no podía faltar en «el último sacrificio» el simbolismo del nacimiento y el parto. El cuerpo es llevado a la zona crematoria de cabeza, pues así es como nacen los niños, y, en teoría, los cadáveres de hombre han de colocarse en la pira boca abajo y los de mujer boca arriba, porque tal es la posición que adoptan ambos sexos para entrar al mundo. Durante el quinto mes de embarazo, el aliento vital entra en el embrión por la sutura de la parte superior del cráneo, y es por aquí por donde debe salir en la cremación. A lo largo del embarazo, el cuerpo es alimentado por el fuego digestivo que hay en el vientre de la madre y en el momento de la muerte vuelve al fuego del que vino para, así, volver a nacer. En ambos partos, un intocable especializado desempeña el papel de comadrona —cortando el cordón umbilical en el nacimiento y trayendo el fuego sagrado y cuidando la pira en la muerte.

¿Qué ocurre, entonces, con aquellos cuyos cuerpos son indignos de la cremación? Muy sencillo, se les hace dignos con «el método de la efigie» (*putā vibhāṇ*). El cadáver es sumergido en el río, y el sacerdote que oficia el funeral, el mahabrahmán o el barbero —si la muerte se ha producido en una casta inferior— construye una detallada efigie del difunto con cincuenta y seis ingredientes: abalorios rojos para los pezones, lana para el pelo —blanca en el caso de un anciano y negra en el de un joven—, una berenjena para el pene, miel para la sangre, etc. Encendiendo alcanfor en el ombligo, se pide entonces al espíritu del difunto que pase a la efigie (*prāṇa kṛ āvāḥn karmā*) y, mientras tanto, los participantes en el funeral tienen que cantar los nombres de Dios. Se supone que la persona expira cuando se apaga el alcanfor. Entonces se amortaja la efigie y se incinera

de modo *exactamente* igual que un cadáver normal. El cuerpo indigno del difunto ha sido sustituido así por una ofrenda digna del fuego; una muerte «mala» se ha transformado en una liberación de vida debidamente controlada.

La muerte es el *dehānti*, «el fin del cuerpo», pero de ningún modo el fin de la encarnación del alma. Al principio, el difunto existe de forma invisible, en un cuerpo «microscópico» (*sūkṣam*) o «etéreo» (*vāyumay, vāyavya*) del tamaño del dedo pulgar y del que por lo general se piensa que es una réplica exacta en miniatura del cuerpo «grosero» que se acaba de abandonar. A quienes tienen la suerte y el mérito de morir en Benarés se les promete un destino privilegiado después de la muerte, pero se piensa que incluso ellos han de padecer por sus pecados. Su castigo es infinitamente más rápido, pero también mucho más intenso, que el que les espera a los demás; lo sufren en el cuerpo microscópico y se considera que es una forma de preparar al alma para cuando Siva le conceda la salvación haciendo que se «consuman» sus pecados «como se consumen en el fuego las impurezas del oro».

Sin embargo, incluso en Benarés, todo se desarrolla como si la salvación estuviera todavía muy lejos, y de ahí que la sucesión de los ritos mortuorios tenga que seguirse entera. Tradicionalmente, ésto supone hacer tres series de dieciséis *piñḍas*, u ofrendas de bolas de arroz. El número dieciséis denota totalidad o terminación (Malamoud, 1982), y, como ya vimos, el cuerpo «grosero» se termina de formar mediante la realización de los dieciséis ritos del ciclo de la vida.

Por la misma razón, el objeto de la primera serie de dieciséis *piñḍas* es terminar un nuevo cuerpo con el que el difunto viajará a «la morada de los antepasados» (*pitṛ loka*). Mientras tanto, no tiene más que su microscópica envoltura etérea, a la que se aloja en un cántaro que se cuelga de las ramas de un árbol *peepal*. Tal recipiente se conoce como «el tiesto del cuerpo» (*gath kumbh*), y el sacerdote que oficia el funeral lo rompe el undécimo día después de la muerte, cuando el difunto entra en el nuevo cuerpo creado durante los diez anteriores —es decir, en un período comparable a los diez meses lunares que dura la gestación.

A diez de las dieciséis ofrendas de la primera serie se las conoce específicamente como «los diez *piñḍas* del cuerpo» (*dasgātra piñḍa*) —término que, como ya vimos, se aplica también al embrión. Tienen que ser redondos «como un útero» o como la bola que se forma «cuando el semen del padre y la sangre menstrual de la madre se mezclan», y varias de las sustancias empleadas para hacer el cadáver sustituto que mencionamos anteriormente se mezclan con ellos o se ofrecen a la vez. Cada uno forma determinados

miembros u órganos; el del primer día, por ejemplo, crea la cabeza —del mismo modo que la cabeza del feto se forma en el útero al final del primer mes. Al acabar el décimo día, el cuerpo así formado tiene un tamaño igual a la distancia que hay desde el codo hasta la punta de los dedos (*hastmātrā*).

La segunda serie de dieciséis *piñḍas* se ofrece el undécimo día. En la sucesión ideal, van precedidos por la ceremonia del *Vriṣhotsarga* (literalmente, «sacrificio del toro»), cuyo momento culminante guarda relación con el viaje a «la morada de los antepasados». Cuando el difunto ha hecho ya la mitad del camino —empujado con incansante crueldad por los mensajeros de la muerte—, tiene que cruzar el terrible río Vaiturni, que en vez de agua lleva pus y sangre, cuyas riberas son montones inescalables de huesos, cuyo fango es de carne y sangre coagulada y cuya desembocadura está obstruida con pelos. El ternero inmolado en el *Vriṣhotsarga* ayuda al alma a cruzarlo, y la escena se representa en el transcurso de la ceremonia. A primera vista, ésta podría parecer fuera de lugar, porque lo que viene a continuación indica claramente que el viaje está todavía por empezar; sin embargo, en seguida se comprende que no resulta nada inoportuna si tenemos en cuenta que el undécimo día el difunto nace en el nuevo cuerpo que se le ha preparado durante los anteriores, porque el cruce del río Vaiturni es una clara metáfora del nacimiento de un niño. Además, en este momento se hace el único de los dieciséis *piñḍas* de la segunda serie que se considera absolutamente indispensable: el de comida. Del mismo modo que el niño llora de hambre nada más nacer, el cuerpo recién creado del difunto necesita ser alimentado.

A continuación se hace la tercera y última serie de dieciséis *piñḍas*. Todos ellos tienen por objeto dar sustento al difunto en su viaje de un año a «la morada de los antepasados». En teoría, han de realizarse, por tanto, a lo largo de doce meses, pero por lo general todos ellos tienen lugar el día duodécimo. Constituyen una preparación para la ceremonia del *sapiñḍikāraṇa*, que en realidad tendría que celebrarse el duodécimo mes, pues representa la llegada del difunto a su destino y su unión con los antepasados, cuando el *preta* fantasma se convierte en un *pitṛ* ancestral.

Esta transformación se efectúa mediante el *pitṛ miloni* («la mezcla con los antepasados»), en el que un *piñḍa* alargado que representa el cuerpo del *preta* es partido por el pariente que preside el funeral en tres partes iguales. Éstas se mezclan entonces con tres *piñḍas* redondos que representan al padre, al buelo y al bisabuelo del muerto. Nuestros informantes aseguran que estos cuatro *piñḍas* son los cuerpos reales del difunto y sus antepasados, aunque se muestran un poco reacios a reconocer que el rito constituiría,

embargo, sin por tanto, una auténtica carnicería. Tal interpretación se admite, sin embargo, sin ninguna reserva en otras partes del norte de la India (Stevenson, 1920, 185-185), y, a nuestro entender, cabe llegar a la conclusión de que así como la cremación es un sacrificio violento del cuerpo «grosero», el *sapindikāraṇa* es un sacrificio violento del cuerpo *preta* intermedio del difunto.

Para explicar lo que tiene lugar a continuación se recurre a dos teorías bastante contradictorias. La formulación más corriente de la primera es bastante vaga, pues explica simplemente que el difunto reside en «la morada de los antepasados» con un cuerpo «etéreo». La sucesión *ritual* resulta más precisa, ya que sitúa a las tres generaciones anteriores en diferentes niveles cósmicos: el padre está en la tierra; el abuelo, en la atmósfera, y el bisabuelo, en el cielo (Knipe, 1977, 117 y sigs.). Cada uno de ellos evoluciona progresivamente hacia un estado de ser más etéreo, y, con la muerte de un descendiente por línea directa, el que está en el nivel más alto es ascendido, por así decirlo, al mundo desconocido de más allá. No cabe duda de que esta descripción sitúa el discurso ritual en un plano muy esotérico; sin embargo, la idea general forma parte de la conciencia popular. Cada dos o tres generaciones, los antepasados tendrían que ser llevados a la ciudad santa de Gaya, donde —haciendo *piṇḍas*— son liberados por fin de su cuerpo y su alma se funde nuevamente con el protoplasma del espíritu universal. En cualquier caso, el cuerpo se va purificando progresivamente hasta ser más o menos inexistente.

La segunda teoría consiste en que, en el *sapindikāraṇa*, el difunto se deshace de su cuerpo *preta* del tamaño de un brazo y toma uno nuevo —conocido como el cuerpo de «castigo» o de «experiencia» (*yātnā-deh*, *bhoga-deh*)— en el que sufre los tormentos del infierno o goza de las alegrías del cielo. Después de expiar sus pecados o agotar sus virtudes de este modo, se reencarna en la tierra. Es esencial, por tanto, que el pariente que preside el funeral se esfuerce en aumentar en el transcurso de éste las posibilidades que tiene el difunto de lograr una reencarnación más deseable. En definitiva, la meta es, una vez más, realizar una purificación progresiva del ser corporal.

En relación con este fin, hay un aspecto simbólico que merece la pena comentar. Ya hemos expuesto detenidamente en otra parte (Parry, 1985) que en el simbolismo de los ritos mortuorios se repite constantemente el tema de comerse al difunto. El «grosero» cuerpo externo es consumido por las llamas de la cremación; el undécimo día, los sacerdotes impuros que oficiaron el funeral se comen una ofrenda que representa la sustancia del difunto, y, por último, los brahmanes puros que asisten al banquete que se celebra el duodécimo día, después del *sapindikāraṇa*, se toman al muerto. Asimismo, en algunos textos se describe cómo el cuerpo con que el difunto vive el tormento del

infierno o la dicha del cielo es devorado por unos espantosos demonios deformes antes de que el alma se reencarne en la tierra (O'Flaherty, 1980, 17). En definitiva, da la impresión de que cada vez que el alma toma un nuevo cuerpo, el anterior es «comido», es decir, consumido por el fuego de la digestión. Ésta se entiende como un proceso de destilación, por el que se separa de la parte mala y desechable de los alimentos la buena y nutritiva, y constituye una metáfora de muchas actividades. Ingritendo y digiriendo al difunto, se destila y purifica su esencia pura a la vez que se eliminan sus pecados. El sentido de todo esto es, una vez más, que el alma está empeñada en una búsqueda incesante de pureza y perfección. Pasa por toda una sucesión de cuerpos que son purificados y transformados por las llamas de la pira funeraria y del estómago del brahmán, hasta que al final trasciende completamente el cuerpo.

Pero el asceta toma un atajo, claro está, porque, en teoría, el objeto de su austeridad es «consumir» todo deseo corporal a modo de preparación para una unión más directa del alma con el espíritu universal. En la práctica, sin embargo, nuestros informantes destacan incesantemente no que rechaza el cuerpo, sino que tiene un dominio absoluto de él. Con su austeridad adquiere las capacidades (*śiddhis*) de dilatarse o contraerse para adquirir el tamaño y el peso que desee, de volar por el aire, de aparecer en dos lugares a la vez y de dejar su cuerpo y tomar otro. Entrando en un estado cataléptico de meditación profunda, «toma *samādhi*», es decir, se entierra para evitar así las consecuencias normales de la muerte: la ruptura de la relación entre el cuerpo y el alma y las consiguientes corrupción del primero y transmigración de la segunda. Su cuerpo es inmune a la putrefacción y sigue dando cobijo de cuando en cuando a su alma, que vaga por los tres mundos (*lokas*) adoptando cualquier forma corpórea que desee y pasando de una a otra cuando quiere. La capacidad de cambiar de cuerpo a voluntad (conocida como *parakāya praveśh*) es el sello del asceta «realizado» y su logro más envidiable.

Resumiendo, cabe decir, por tanto, que el cuerpo humano se encuentra en un estado de equilibrio muy precario y constantemente amenazado, pero que puede transformarse y purificarse. Hay que perfeccionarlo con una vida buena que lo prepare para una buena muerte, la cual es, a su vez, condición necesaria para obtener un estado más puro de encarnación —hasta lograr progresivamente un auténtico «fin del cuerpo».

El cuerpo, el alma y la persona proteica

En vez de seguir dando detalles sobre este asunto —pues confiamos en que haya quedado lo suficientemente claro— querremos, para concluir, retomar las dos cuestiones

planteadas al principio como consecuencia de las teorías de los etnosociólogos de Chicago: ¿Cómo encaja la idea de la persona como sustancia casi infinitamente maleable con la ideología estática de la casta? ¿Y hasta qué punto está justificada la distinción radical establecida entre el monismo del pensamiento sudasiático y el dualismo de Occidente?

Consideremos primero la segunda de estas cuestiones. Es indudable que gran parte de los datos que hemos presentado se atienen a una visión del mundo esencialmente monista. La sustancia biomoral es creada y modificada por las propiedades de los alimentos que se consumen, los pensamientos pueden determinar los futuros estados corporales del ser, el estado del cuerpo refleja el del alma, el pecado hace al cuerpo incombustible, etc. Pero también es cierto que, destacando otros aspectos de nuestra etnografía, podríamos sostener igualmente que nuestros informantes habitan un universo claramente dualista. El cuerpo es la «morada» del alma, que le deja tras de sí como a un «trapo viejo», y hasta el final del quinto mes de embarazo no es más que materia sin espíritu. «No es embelleciendo nuestro cuerpo, sino embelleciendo nuestra mente, como obtenemos la salvación.» «Su cuerpo era impuro», nos dijeron de un amigo intocable, «pero su mente era pura». Asimismo, un fantasma o un antepasado podrían adoptar forma de mono, cuervo o araña para meterse en la pira funeraria, pero nada indica que estas formas corporales pasajeras sean un reflejo de su naturaleza. Y también cabe encontrar cierto grado de dualismo en la insistencia de nuestros informantes en que cada persona posee una única alma que es exclusivamente suya y de nadie más, mientras que su sustancia corporal se compone de partículas que comparte con una difusa serie de parientes bilaterales (los familiares *sapinda* de los tratados legales).

Y tampoco es evidente la posibilidad de separar el código de la sustancia en las conocidísimas historias de ascetas que buscaron refugio en un cuerpo ajeno —como, por ejemplo, la del debate (*śāstrārth*) que sostuvieron Sankaracharya y el erudito pandit de Benarés Mandan Misra. Cuando el primero se declaró vencedor, la esposa del segundo le dijo que la mujer es «la mitad del cuerpo» del marido, por lo que todavía tenía que derrotarla a ella. Entonces le planteó una serie de cuestiones sobre la vida del padre de familia, y Sankaracharya, que era un asceta, tuvo que pedir un aplazamiento de seis meses, durante los cuales tomó prestado el cuerpo de un lascivo príncipe que acababa de morir. En nuestra opinión, es absurdo pensar que, cuando regresó y venció a la esposa del pandit, se habían transformado su alma, por haber residido en un cuerpo distinto, o su cuerpo, a causa de la experiencia vivida por el alma. Por la misma razón,

el concepto de la posesión por espíritus parece ser indicativo de una dualidad radical entre la carne y el espíritu. Aunque es tal o cual fantasma, tal o cual deidad, quien nos habla, su «vehículo» es indiscutiblemente el cuerpo de nuestro vecino Ramji Yadav, el lechero.⁸

Ni tampoco, cabría afirmar, está el dualismo de la ideología occidental tan generalizado como Marriott y sus colegas dan a entender. Es cierto, desde luego, que en el cristianismo se ha representado a menudo el cuerpo como la cárcel del alma, pero merece la pena recordar que san Pablo lo describió como «un templo del Espíritu Santo, que habita en vosotros, el cual habéis recibido de Dios» (Corintios, 1,6,19) y que la ortodoxia de la Iglesia católica lo contempla de un modo positivo —aunque también bastante contradictorio. Por un lado, el cuerpo es el espejo del alma y sufre las consecuencias del pecado (original o de otra clase), y por el otro, el cuerpo supurante y torturado es la señal del elegido, una oportunidad privilegiada de identificarse con la Cruz (cf. Stirrat; Turner, 1984, 67). Pero en ambos casos, se le da gran importancia (Dahlberg, 1987) y ni se le rechaza ni se le considera decididamente opuesto al alma (cf. Bottomley, 1979).

Este último aspecto está expuesto con admirable claridad en un estudio reciente de Bynum (1987) sobre las religiosas de finales de la Edad Media. En esta época, cuando grupos como, por ejemplo, los cátaros propugnaban un dualismo absoluto, la Iglesia se oponía explícitamente a tal herejía. Era Dios hecho *carne* quien había redimido a la humanidad, y es su cuerpo doliente el que se encarna en la Eucaristía y nos promete la resurrección *del cuerpo*. Es evidente que no se puede decir de una tradición que tanto hincapié hace en la divinidad immanente del cuerpo humano que rechace el cuerpo ni que lo considere radicalmente distinto del alma (Dahlberg, 1987). En realidad, si nos centramos en el hecho de que el buen católico retendrá su cuerpo en la eternidad, mientras que el buen hindú tiene que cambiar continuamente el suyo por uno mejor hasta quedarse sin ninguno, cabría llegar a la, quizá perversa, conclusión de que somos herederos de un monismo conceptual *más acusado* que el de los habitantes del sur de Asia.

De todos modos, no cabe duda de que la insistencia en la distinción entre su monismo y nuestro dualismo no hace justicia a las verdaderas complejidades de ambos mundos conceptuales, y es inevitable preguntarse si la crítica que hizo recientemente Inden (1986) del «orientalismo» insinuado en cierto intento de describir «la esencia de la civilización hindú [como] exactamente la contraria de la de Occidente» no debería

haberse planteado mejor como un rechazo de su propio pasado «etnosociológico»—¿no será un caso de «ver la paja en el ojo ajeno y no ver la viga en el propio»? Lo que es más importante, uno de los efectos de la insistencia en tal distinción es que se hace caso omiso del modo en que, en *ambos* mundos, las ideas actúan como ideologías, lo cual nos conduce a nuestra primera cuestión sobre la relación entre la casta y la idea de la persona.

Creemos que lo que indican nuestros propios datos, así como muchos otros conservados en los archivos de la etnografía, es que a la sociedad hindú se la ha visto a menudo como si estuviese librando una lucha sin cuartel contra el caos y la desintegración inminentes, cuya más directa y comprensible manifestación es el omnipresente peligro de que se produzca una degeneración y desintegración de la propia persona del ejecutante. Se precisa una vigilancia constante para mantener el equilibrio del cuerpo, y la degeneración y la muerte son el resultado de la participación en transacciones que rompen ese equilibrio. El efecto de esta amenazadora visión seguramente no es otro que perpetuar una obediencia ciega al rígido orden de castas. En otras palabras, lo que implica la ideología de la sustancia fluida es nada menos que la idea de que la desintegración del ser está causada por el intento de desviarse de los caminos que han seguido siempre las interacciones de castas. Además, como nuestra sustancia biológica se extiende a otras personas—mediante nuestras transacciones con ellas y debido a las partículas corporales que compartimos con nuestros parientes—, todo intercambio irregular en que participemos supone también una amenaza directa a estos otros seres. En tal mundo, a nadie nos está permitido obrar como individuos autónomos, y todas las personas con quienes nos relacionamos tienen un interés *personal* en controlar nuestra conducta. Así pues, de lo que Marriott y sus colegas no se han percatado es de que la idea de la persona proteica, que han identificado correctamente como al menos un aspecto importante de la visión hindú del mundo, actúa como «ideología» en el sentido clásico marxista. Como con la «ley de los peces», según la cual los grandes se comen a los chicos a menos que haya un rajá para impedirlo, es la elaboración simbólica de un amenazador desorden lo que mantiene el mundo del orden y las reglas?

Este estudio está basado en un trabajo de campo realizado en Benarés entre septiembre de 1976 y noviembre de 1977 (con fondos del Social Science Research Council) y en agosto de 1978, agosto y septiembre de 1981 y marzo y abril de 1983 (con fondos de la London School of Economics and Political Science). Les estoy profundamente agradecido a Virendra Singh, por sus enseñanzas lingüísticas, y a él y a Om Prakash

Sharma por la ayuda que me prestaron en la investigación. El estudio en sí se escribió en los agradables alrededores del Netherlands Institute for Advance Study, y he de agradecerles a mis colegas del «Working Group on Ritual» sus críticas constructivas de una versión preliminar. He de citar también a Maurice Bloch, Andrea Dahlberg y Peter van der Verr, que respondieron generosamente y con sugerencias característicamente ingeniosas en todas las inoportunas ocasiones en que les pedí consejo.

NOTAS

1. Pero cf. Bottomley (1979, 158), quien sostiene que la primitiva Iglesia cristiana daba gran valor al cuerpo en muchos aspectos y que esto se «manifestaba mediante ritos materiales y sacramentos aplicados al hombre completo» (la cursiva es nuestra). Según Tertuliano, es por lavar la carne en el bautismo por lo que el alma está limpia (*ibid.*, pág. 45), mientras que el sacramento de la extremaunción ha sido descrito muchísimas veces como un medio de purificar el alma y de aliviar el sufrimiento corporal.
2. Cf. el interesante análisis que hace Das del modo en que el discurso ritual transforma el acto sexual en «un supremo deber religioso inspirado en el sacrificio».
3. También Das (1985, 185-189) señala la ambivalencia: unas veces, se compara al cuerpo con un templo; otras, no es más que un efímero objeto de repugnancia. Para ella, este hecho está relacionado con la distinción que se establece entre el cuerpo como «sistema de relaciones morales» y el cuerpo como «sustancia biológica»—siendo el objeto de los ritos sustituir la segunda definición por la primera.
4. En el caso del soldado o el héroe que mueren violentamente defendiendo una causa justa, hay mucha ambivalencia. En general, se considera que tal muerte sigue siendo «prematuro» y que el espíritu de la persona se convierte en un fantasma incorpóreo (*preta*) distinto de un antepasado espiritual (*pitri*). No obstante, se cree también que los caídos en el campo de batalla son poderosos guardianes territoriales con jurisdicción sobre otros espíritus menores, y normalmente no se les atribuye la malevolencia despiadada y la falta absoluta de dominio de sí mismos que caracterizan a los fantasmas de la mayoría de las personas que han tenido una muerte repentina.
5. Asimismo, se dice que la dificultad que tiene el «fuego digestivo» del brahmán para asimilar las ofrendas de una persona es más o menos proporcional al estado moral de ésta. Volveremos a ocuparnos brevemente del fuego digestivo del brahmán más adelante. *Vid.* Parry, 1985.
6. Según los tratados legales, tienen partículas corporales en común quienes comparten un antepasado no más lejano de siete generaciones por línea paterna y de cinco generaciones por línea materna.
7. Aunque se niegan a distinguir entre *prāna* y *ātmā*, todos mis informantes se refieren al segundo término en singular—una «persona» (*vyakti*), un «alma».
8. No cabe la menor duda de que ha de haber una compatibilidad básica entre la naturaleza del espíritu y el cuerpo que éste posee. Así, el cuerpo que alberga a una poderosa diosa como Durga o Sitala tiene que ser puro, mientras que los fantasmas malignos sólo pueden apropiarse del cuerpo de personas impuras. No

obstante, la necesidad de que el cuerpo y el espíritu sean afines o compatibles de ningún modo implica que se pueda identificar al uno con el otro —ni siquiera en el momento de la posesión.

9. Como ya hemos dicho en otra parte (Parry, s.a.), no sólo sirven para reproducir el mundo jerárquico de las castas las personas proteicas y los peces caníbales, sino también el caótico y desordenado mundo de la posesión por espíritus.

BIBLIOGRAFÍA

- BECK, B. E. F., «The Symbolic Merger of Body, Space and Cosmos in Hindu Tamil Nadu», en *Contributions to Indian Sociology*, 10 (1976), págs. 213-243.
- BOTTOMLEY, F., *Attitudes to the Body in Western Christendom*, Londres, Lepus Books, 1979.
- BYNUM, C. W., *Holy Feast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- DAHLBERG, A. L. C., *Transcendence of Bodily Suffering: An Anthropological Study of English Catholics at Lourdes*, tesis doctoral no publicada, University of London, 1987.
- DANIEL, E. V., *Fluid Signs: Being a Person the Tamil Way*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- DAS, Veena, «Paradigms of Body Symbolism: An Analysis of Selected Themes in Hindu Culture», en R. Burghart y A. Canlie (ed.), *Indian Religion*, Londres, Curzon Press, 1985, págs. 180-207.
- DUMONT, L., *Homo Hierarchicus: The Caste System and Its Implications*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1970.
- EGNOR, M. T., «Death and Nurturance in Indian Systems of Healing», en *Soc. Sci. Med.*, 17.14 (1983), págs. 935-945.
- ELIADE, M., *Yoga: Immortality and Freedom*, Nueva Jersey, Princeton University Press, Bollingen Series, 61, 1969.
- , *Garuda Purana*, con comentario hindi de Sodama Misra Shastri, Varanasi, Bombay, Pushpak Bhandar (s.a.).
- INDEN, R., «Orientalist Constructions of India», en *Modern Asian Studies*, 20.3 (1986), págs. 401-446.
- INDEN, R., y NICHOLAS, R., *Kinship in Bengali Culture*, Chicago, Chicago University Press, 1977.
- KADAR, Sudhir, *Shamans, Mystics and Doctors: A Psychological Enquiry into India and Its Healing Traditions*, Boston, Beacon Press, 1982.
- KRIPE, D. M., «Sapindikarana: The Hindu Rite of Entry into Heaven», en E. Reynolds y E. H. Waugh (eds.), *Religious Encounters with Death: Insights from the History and Anthropology of Religions*, University Park, Pennsylvania, y Londres, Pennsylvania State University Press (1977), págs. 111-124.
- KUMAR, Nita, *Popular Culture in Urban India: The Artisans of Banaras*, c. 1884-1984, tesis doctoral no publicada, University of Chicago, 1984.
- MADAN, T. N., *Non-renunciation: Themes and Interpretations of Hindu Culture*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1987.

- MALAMOU, C., «On Rhetoric and Semantics of *Purisartha*», en T. N. Madan (ed.), *Way of Like: King, Householder and Renouncer (Essays in Honour of Louis Dumont)*, Nueva Delhi, Vikas, 1982, págs. 33-54.
- MARRIOTT, Mekim, «Caste Ranking and Food Transactions: A Matrix Analysis», en M. Singe y B. S. Cohn (eds.), *Structure and Change in Indian Society*, Chicago, Aldine, 1968, págs. 133-172.
- , «Hindu Transacts: diversity without Dualism», en B. Kapferer (ed.), *Transaction and Meaning*, Filadelfia, Institute for the Study of Human Issues, 1976.
- MAUSS, M., «Les Techniques du corps», en Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* (1936), París, Presses Universitaires de France, 1960.
- NICHOLAS, R., «*Sradha*, Impurity and Relations between the Living and the Dead», en T. N. Madan (ed.), *Way of Life: King, Householder and Renouncer (Essays in Honour of Louis Dumont)*, Nueva Delhi, Vikas, 1982, págs. 367-379.
- O'FLAHERTY, W. D., «*Karma* and Rebirth in the Vedas and *Puranas*», en W. D. O'Flaherty (ed.), *Karma and Rebirth in Indian Classical Traditions*, Berkeley, University of California Press, 1980, págs. 3-37.
- O'HANLON, M., «Handsome Is as Handsome Does: Display and Betrayal in the Wighti», en *Oceania*, 53.4 (1983), págs. 317-333.
- PARRY, J. P., «Ghosts, Greed and Sin: The Occupational Identity of the Benares Funeral Priests», en *Man*, 15 (1980), págs. 88-111.
- , «Death and Cosmogony in Kashi», en T. N. Madan (ed.), *Way of Life: King, Householder and Renouncer (Essays in Honour of Louis Dumont)*, Nueva Delhi, Vikas, 1982a, págs. 337-365.
- , «Sacrificial Death and the Necrophagous Ascetic», en M. Bloch y J. Parry (ed.), *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982b, págs. 74-110.
- , «Death and Digestion: The Symbolism of Food and Eating in North Indian Mortuary Rites», en *Man*, 20 (1985), págs. 612-630.
- , «*The Gift*, the Indian Gift and the "Indian Gift"», en *Man*, 21 (1986), págs. 453-473.
- , «On the Moral Perils of Exchange», en M. Bloch y J. Parry (ed.), *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- , «Spirit Possession as "Superstition"», de próxima aparición.
- SCHNEIDER, D. M., *American Kinship: A Cultural Account*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1968.
- STEVENSON, S., *The rites of the Twice-born*, Londres, Oxford University Press, 1920.
- STIRRAI, R. L., «Suffering and Salvation in Sinhala Catholicism», de próxima aparición.
- STRATHERN, M., «The Self in Self-decoration», en *Oceania*, 44.4 (1979), págs. 241-257.
- TRAUTMANN, T., *Lewis Henry Morgan and the Invention of Kinship*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- TURNER, B. S., *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Londres, Oxford University Press, 1984.

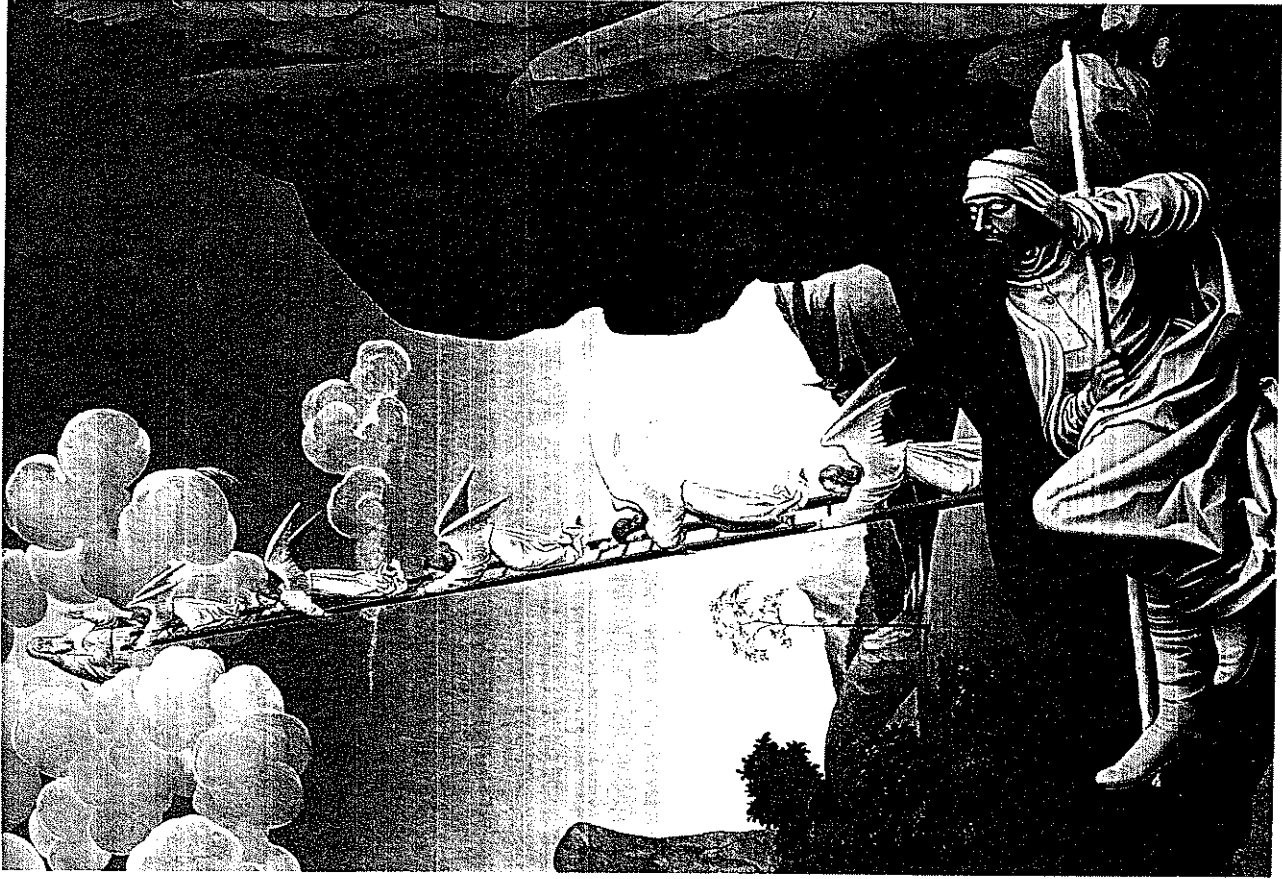
Los cuerpos celestes: Varias etapas en la vía hacia el Paraíso

Nadia Tazi

El Cielo es lo indecible, lo irrepresentable: aquello que sólo puede ser abrazado por el pensamiento cuando éste reconoce sus límites y la necesidad de atenerse a ellos. El Cielo de los cristianos, llamado Reino de Dios, Patria, Corona de Justicia o de Gloria, se abstrae. O bien, como diría Platón, es objeto «de un razonamiento bastardo»¹, o bien parece acorde con la esencia del principio según el cual, en su verdad, escapa a cualquier demostración. El filósofo, por su parte, había proyectado las causas primeras y los porqués en una anterioridad mítica; y en el *Parménidas* había avisado de la imposibilidad de una teología apelando a la antigua sabiduría griega de los límites: el hombre no debe tratar de conocer lo que sobrepasa su entendimiento. Pero bien distintas son las cosas en el orbe de Cristo, del Hombre-Dios que prometió el Reino de los Cielos a sus fieles, y unió mundos y condiciones opuestas. En el corazón de la fe y de quien la corona, un misterio, válido como tal, se cierra sobre sí mismo, se entrega como un no-saber que entraña la positividad.

Además, el Cielo no aparece únicamente como el estado de perfección que despierta el Origen y se sustrae a la presencia y al curso del mundo, o como la morada de eternidad donde se escucha la voz de Dios. Si también ha sido designado como Reino de las Postrimerías, es con el doble sentido de un advenimiento mesiánico dependiente de la voluntad divina y de una meta que el creyente debe alcanzar.

Completa idealidad del Cielo: es lo real y lo virtual; en él se unen la trascendencia absoluta y la immanencia del progreso espiritual. Moviliza al ser para refrenar la razón, y se perfila tras la muerte para orientarla y abolirla para siempre. Toda representación de este Fin tiene que ser fatalmente aproximada, pero no todas las aproximaciones son del mismo orden ni responden a las mismas facultades. En efecto, nada puede hacer que la fe no viva la esperanza, que la espera no se nutra de imágenes edénicas: dentro de las



La escala de Jacob, c. 1490 (Avignon, Musée du Petit-Palais)

mismas especulaciones que tratan de convertir esta instancia en ideal encontramos reprochaciones, feroces retencencias, relatos. El discurso inspirado, cuando evoca imágenes hiperbólicas y redundantes o excesivamente precavidas, expresa la esperanza a través de la agonía. Los cristianos se cuidarán de no atribuir al Cielo una materialidad que no posee, sin que ello implique privarle de su realidad ni de su consistencia. Y en esta tremenda tensión —que matiza y desvía la cuestión sin cesar— hay que poner necesariamente los cimientos.

Este ultramundo, que arrebató a los videntes, a los místicos y a los primeros cristianos («los santos»), confunde a los primeros teólogos. Al tener que pronunciarse sobre su localización y describir la región del estado de beatitud y la vida eterna, se detienen en oposiciones con respecto a lo terrestre o siguen el hilo de sus premisas para llegar únicamente al umbral de lo inefable... En realidad, se trata de creer. Y quien dice creer, renuncia con todo rigor a saber y a ver. Al mártir que pidió contemplar el Bien futuro antes de la prueba, se le reprochó con razón: «¿dónde está tu fe?»

Pero, frente a la espera (una espera en todos los sentidos y con saltos que avivan la ascesis, el entusiasmo en el sacrificio, la presunción de la inminencia del Fin...), ¿cómo podremos consignar una ausencia? ¿Cómo podremos, igual que al emprender un viaje importante, hacernos con un fragmento que nos dé alguna prueba de lo que nos espera? ¿Cómo no caer en la tentación de dar rienda suelta a la fabulación, con sus agradables compensaciones? Creer, explica Berveniste, siempre consiste confiar en algo bajo la condición de recuperarlo, reemplazar un bien presente por una ventaja futura². En tal caso, «el que cree en Él no muere» (Juan) y gana su Reino. Pero, ¿qué forma de contrato es ése, si a falta de una garantía legal, no es debidamente explicitado por sus depositarios, los sacerdotes y teólogos? Desde el momento en que se dice que el Reino de los Cielos es la herencia y la recompensa a los justos, lo menos que se puede esperar de las autoridades cristianas es que nos describan el Paraíso, que acoten ese Jardín. Y algunas, en efecto, dan forma a esa recompensa que aparece llena de frutos y perfumes, con la frescura de una pradera y en compañía de los profetas, los patriarcas y los ángeles. Siguiendo una tradición visionaria en plena expansión, el paraíso se vuelve sensual, se «orientaliza»: «... y el Señor me mostró una región muy extensa fuera de este mundo, resplandeciente de luz, y el aire de este lugar iluminado por los rayos del sol, y la tierra cubierta de flores que no se marchitan nunca e impregnada de esencias aromáticas...»

(Apocalipsis de Pedro)³. Este bloque luminoso e impenetrable prodiga su inagotable flujo de gozos y gracias a la criatura que lo ve en su condición original recobrada. Se roza entonces la ficción, la fantasía de inspiración órfica, el *exarsus* liberador. No obstante, san Agustín, por no citar más que a él, se resiste a dejar que se entrevea la fiesta, a ceder al «¡inmediatamente!» que precipita el desenlace, la victoria. «¿Os gustaría saber dónde se halla esa morada tranquila donde se mira a Dios cara a cara? El mismo Dios, después de esta vida, será el lugar de nuestras almas»⁴. En vez de hacer vaticinios cayendo en una vulgaridad antropomórfica, conviene elevar la cuestión, situarla en lo absoluto: no hay más lugar para el alma que su Creador, y creer es testimoniar activamente la presencia de Cristo, que ha fundado su reino en la tierra.

Para los teólogos, se trata de especificar lo que hace de Vínculo entre el hombre y Dios (y encuentra así su lugar). No es tanto llegar al mismo Cielo, como despejar un espacio normativo de inteligibilidad que permita establecer los criterios y las jerarquías entre los seres, discernir entre las semejanzas y las diferencias con los modelos espirituales y asegurarse de la validez de los procesos de elevación y, sobre todo, de los puntos de contacto entre ambos mundos. El Cielo aparece entonces como el horizonte unificador y regulador en el que convergen las vías de salvación, como el hogar que, por analogía o anticipación existencial, ofrece a la comunidad que se identifica con él su armonía, sus virtudes ideales, la pureza de sus cuerpos y afectos. A la espera del fin de los tiempos, hay que construir la Ciudad de Dios viviendo de una forma «distinta», sobrenatural, en la tierra.

En el transcurso de los cuatro primeros siglos se va dilucidando una nueva doctrina que presenta al creyente puntos de referencia fijos y relaciones unívocas, a partir de un más allá muy significativo y real, cuya distancia y fronteras delimitan también a la humanidad caída. El Cielo ya no se encuentra en el gesto del augur, que traza en el vacío su espacio de adivinación donde el destino se deja atrapar. Los cristianos también se apartan, aunque con más dificultad, del acto filosófico que, tras haber creado ciencia y sabiduría a partir de lo Inteligible y lo Sensible, busca en la bóveda celeste la medida del Ser y hace de ella un objeto de contemplación (o adoración) incomparable⁵. Y la Iglesia no siempre seguirá la mirada del profeta bíblico cuyo objetivo siempre difiere del cumplimiento mesiánico en la tierra. El Cielo ha conservado su verticalidad, esa profundidad sagrada de lo invisible que confiere eminencia y resplandor a sus poblaciones.

Pero con respecto al mundo tiene que combinar una alteridad absoluta con una no-dualidad espiritual.

Porque si para el dualismo pagano es el lugar de la eternidad del alma, y tras la muerte sólo hay alma, el pensamiento cristiano debe introducir en él al hombre resucitado, íntegro. ¿Cómo se puede negar, en estas condiciones, la separación entre cuerpo y alma establecida por los filósofos, sin hacer por ello una hipótesis de una simple continuidad antropológica? ¿Cómo se puede imaginar la dualidad de lo Sensible y lo Inteligible —o trazar las fronteras perfectas entre ambas condiciones (una terrestre, la otra celeste)—, sin caer en la mera contradicción? He aquí la cuestión para aquellos que pretenden poner la razón al servicio de la fe, y sólo reconocen como única línea de ruptura verdadera a la que separa al creyente del no creyente, o al elegido del condenado.

Tránsito más que muerte, imágenes del sendero abrupto y de la escalera, progresiones ordenadas que pasan por el control del cuerpo pero no desembocan en una región estelar y desencarnada. El cuerpo también está invitado a estos encuentros en Dios, un cuerpo considerado a un tiempo idéntico y glorioso, como el lugar que lo acoge. Para captar bien la diferencia entre la salvación pagana y la promesa cristiana hay que detenerse en la extrañeza, en la radical revisión que supone este cuerpo celeste. Lo inquietante no es tanto la naturaleza y el emplazamiento del Cielo, sino la presencia del cuerpo en esas regiones etéreas. Allí hay un cuerpo, y eso hace pensar que todo puede corromperse, sumirse en la mentira y la dispersión. O bien, entrojeciéndose de carne, precipitarse de nuevo en la caída.

Sólo se puede contar entonces con estas proposiciones: su completa subordinación al espíritu, que permite una involución en Dios, su perfecta concordancia con el alma, y su conveniencia con el medio que lo rodea: ese cercado (*hortus conclusus*) paradójicamente abierto, ese territorio de los confines que desearía anexionarse el poder eclesiástico, y no le deja escapar, con sus muros y sus criaturas de luz, cuyo alejamiento se evalúa tanto en términos de espacio-tiempo como en función de una persistente desmaterialización. Porque cuanto más nos elevamos (física y espiritualmente) más se escapan los cuerpos, más se parecen a sus sombras, a sus almas: hábitos y radiaciones cósmicas, cápsulas diáfanas, figuras de ángeles... cosas aladas difíciles de identificar que asocian la quitinencia física de los cielos al colmo de la beatitud. La aproximación de sus naturalezas se produce sobre todo por una inversión sistemática en relación con lo terrestre, pero no hay forma —misterio obliga— de concretarla. No se duda en recurrir

a la comparación con los otros cuerpos celestes (ángeles, astros) buscando el apoyo de la ciencia o de experiencias como la visión y el éxtasis... para finalmente acabar cayendo en la repetición inútil, en lo incommensurable. El Reino de Dios es más bien borroso. Sería inútil buscar en él la opulencia carnicera de los Infiernos o la suntuosidad saturada que se le da en Oriente. El Cielo, bien mirado, es un estribillo que habla de la deriva y el encantamiento y no se pregunta apenas por sí mismo. Este dogma muy antiguo y no convertido sólo adquiere interés, como puede suponerse, visto desde el más acá que ordena y sostiene. A este lado de la línea de cumbres que se disputan las teologías de la Antigüedad tardía, donde resuena el ruido ensordecedor de los oráculos y las revelaciones de todo tipo, se elevan las preguntas apremiantes y se transfieren de la forma más humana angustias, dudas y rechazos.

Aquí no vamos a pasar revista a estas cuestiones, sino señalar, a través de varios hitos teológicos, la obsesión de esta época: su extraordinario afán por abrogar o absolver la materia, el peso del mundo. Este deseo explica lo enconado del debate sobre la resurrección, tema de origen judaico que centra la oposición al pensamiento helenístico y que seguiremos a través de san Agustín, Orígenes y Tertuliano, cada uno de los cuales enfoca a su modo la ambivalencia del cuerpo (y su relación con la filosofía). Y como hay que representar el cuerpo glorioso, se hablará también de las propiedades celestes y las homologías que éstas sugieren. Por último, puesto que se trata de una creencia, terminaremos con una experiencia-bisagra, el mártir, que afianza la doctrina de la resurrección con la presencia tan sensible de un cuerpo glorificado, milagrosamente curado en la más extrema de las muertes.

Resurrecciones

Dirigiéndose a los «soñadores» que toman su cuerpo por una realidad y se apegan a lo sensible, Plotino dice: «el verdadero despertar del alma es una auténtica resurrección no con el cuerpo, sino a partir del cuerpo»⁶. Puede que él mismo soñara con los cristianos que, para resumir su fe en un Dios «que hace vivir a los muertos» (Rom 4,17), enuncian el Credo en la resurrección de los muertos o de la carne. Se podría decir que en esa frase el malentendido llega a la contradicción, desde el momento en que designa al cristianismo por lo que es: una religión de la salvación que se constituye en torno a

una pérdida inicial —la del cuerpo de Jesús— y expresa con una pureza y una violencia especiales su odio a la muerte. Y si en el mundo grecorromano encontramos toda suerte de llamamientos a la inmortalidad del alma, esta vuelta del cuerpo tras la muerte choca con el espíritu del tiempo (saber filosófico y sensibilidad popular confundidos) y su experiencia más segura: la desvalorización de lo sensible como lugar de exilio y error, o al menos, como no se ha dejado de asegurar, la indiferencia hacia lo que es indiferente. Probablemente no hay ningún punto en el que la *psísis* (la fe como grado más bajo del conocimiento) se oponga más al *logismos* (la convicción razonada): por otra parte, hará que los paganos se aferren a la idea de que no es más que otro recrudecimiento, venido de Oriente, de la locura mística y el oscurantismo, al que no se debe hacer caso so pena de caer en la indignidad intelectual y moral.

La idea, que es arcaica (desde un punto de vista intelectualista), de origen judaico y al parecer de inspiración iraní, se abrió camino en el contexto apocalíptico. Ya se perfilaba claramente con el profeta Ezequiel, en el cuadro fantástico del Valle de los Muertos, donde se recomponen las osamentas desperdigadas, los nervios y la carne, donde el soplo levanta a la multitud difunta que se transforma en un gigantesco ejército. «Henoeh», «Baruch», «Isaías» y los demás notifican que, en la hora final de los prodigios, la tierra devolverá los muertos «tal y como los recibió». Pero, al margen de que desde una perspectiva judaica no se pueda hablar de separación entre el alma y el cuerpo, la idea, globalmente, pierde relieve ante la promesa del Día en que los judíos, muertos o vivos, conocerán la restauración nacional.

«Si no hay resurrección de los muertos, Cristo no ha resucitado. Si Cristo no ha resucitado, vano es nuestro anuncio, vana es nuestra fe» (I Cor 15,35).

Una cosa es que la resurrección sea objeto de esperanza, y otra que esté centrada en Jesús y la atestigüen sus apóstoles, sin que nada deba recusar esa certidumbre en la que se basa la nueva observancia. En cierto sentido el lenguaje no ha cambiado, el relato mesiánico sigue su curso: en el instante en que Cristo rinde el alma, la tierra tiembla, las tumbas se abren y el velo del santuario se rasga... Pero este mismo lenguaje ya no podrá remitir a una idealidad, ni desdoblarse en símbolo, pues un hecho único, irrepetible, lo fija, fuera del mito y de lo inteligible, en la historia finalizada que aparece, y lo mantiene simultáneamente en la disyunción y el asombro del misterio.

San Juan había recalado la continuidad inherente a la verdadera fe: creer es ya poseer la vida eterna. San Pablo va mucho más lejos en su desafío a la muerte (y en la

consiguiente inflexión de la doctrina). La muerte no sólo se convierte en una ventaja para quien desea llegar a Cristo —la Cabeza de la que la Iglesia es el Cuerpo místico—, además, el hombre no tiene nada que perder con ella, puesto que por sí mismo no es capaz de librarse de su condición inferior. La ecuación primaria (pecado original = carne = muerte) sólo pudo ser revocada por aquel que sufrió y llevó la muerte sin ser aniquilado, aquel que, nacido de una virgen y engendrado por el Espíritu de Dios, se sacrificó para redimir a la carne y perdonar el pecado. Un segundo Adán, levantando las ruinas causadas por el primero, nos lleva a la nueva humanidad, que al final de los tiempos conocerá la última reparación: la victoria definitiva de Cristo sobre la muerte.

La alternativa moral que de esto se desprende traza la línea de separación: «Si vivís con arreglo a la carne, moriréis. Pero si por el Espíritu hacéis que las obras del cuerpo mueran, viviréis» (Rom 8,13). El odio a la muerte se tiene que transferir por completo a su causa, esa carne henchida de culpabilidad. De este modo el hombre resucita en su totalidad, mientras que la carne le divide, le obliga a la caducidad del orden antiguo. «Que los que tengan mujeres sean como si no las tuvieran» y «los que se valen del mundo como si no se valieran de él» (I Cor 7,25). En este desierto se pueden reconocer los términos del intercambio: en el Cielo los hombres serán «como los ángeles de Dios, no se casarán», la virginidad y el ascetismo anticipan la vida futura esbozándola desde aquí abajo. El devenir celeste se cumple primero de forma negativa, en la renuncia a lo que, en un cuerpo y un mundo ya caducado, es sinónimo de no-ser, de pérdida, de mal enraizamiento.

Éstos son, esquemáticamente, los requisitos y las líneas generales de una cuestión difícil en todos los sentidos, que tardará en abrirse camino. De entrada, se le hace esta objeción: si la carne, en su animalidad y mortalidad, es antinómica del Espíritu, ¿por qué se la admite en el Reino? O bien, variante polémica, ¿por qué se recupera la argumentación de los filósofos griegos sobre el cuerpo, cuando tiene premisas y fines radicalmente contrarios a la visión cristiana? A san Pablo no le entienden ni siquiera los Corintios ya evangelizados: «la carne y la sangre no pueden heredar el Reino de Dios, ni la corrupción heredar la incorruptibilidad... en efecto, es preciso que esc se corrumpla se revista de incorruptibilidad, y que esc se mortal se revista de inmortalidad» (I Cor 15,50). ¿Inmortalidad? Esa noción, fácil de entender para sus destinatarios griegos, ya no se refiere a un atributo sustancial del alma, sino a un don que Dios hace a la humanidad creada a su imagen y sumida en la impotencia. Y no hay que entender la

resurrección como la recuperación del cuerpo por parte del alma, sino como una verdadera creación, una transformación que no es simple reanimación. «El cuerpo, que fue sembrado corruptible, resucita incorruptible; que fue sembrado despreciable, resucita resplandeciente de gloria; que fue sembrado en la debilidad, resucita lleno de fuerza; que fue sembrado cuerpo animal, resucita cuerpo espiritual» (I Cor 15,42).

Este dogma, refutado por los saduceos entre los judíos, se desarrollará apoyándose sobre todo en el pensamiento helenístico y romano. Según Sócrates, la muerte termina una separación deseada, ejercida, equivalente a la elección filosófica por excelencia. Filósofo es «ganar las alturas», o sea, «co-pensar con el Pensamiento que engloba todas las cosas» (Marco Aurelio)⁷. «Ser uno con el Uno como el centro de un círculo que coincide con otro círculo», o de forma mítica «reunirse con el cortejo de los dioses para contemplar el Cielo inteligible»⁸ (Plotino). O también «arrebataos por una sobria embriaguez, ascender hasta la cima de la bóveda de los Inteligibles y llegar en presencia de la divinidad» (Filón de Alejandría).

De este modo, el dominio de las pasiones y los placeres (o el desapego de todo lo pasajero que es fuente de disipación, desorden e ilusiones) se integra en un esfuerzo más amplio: una *apatheia* o un repliegue sobre sí mismo para preparar un doble movimiento de ampliación del pensamiento hacia el horizonte cósmico, y de concentración del alma sobre su fina punta donde llega a fundirse con lo divino. Son distintas versiones del tema del alma-pájaro inaugurado por Fedro, y de su vuelo hacia la región de origen, «la llanura de la verdad». Es la figura del «hombre divino» o del «hombre verdadero» que, gracias a la creciente purificación, acaba encontrando en sí mismo las pulsaciones de la vida eterna... Y estas fórmulas que acabaron teniendo la palidez de los clichés fueron reactivadas voluntariamente por los Padres para convencer «a aquellos que desean conseguir la fe por demostración». «Ven, yo te mostraré el Logos y el misterio del Logos recurriendo a tu propia imaginaria»⁹, dice Clemente de Alejandría, quien reconoce explícitamente que la filosofía es una propedéutica a la verdad cristiana. Pero dejando a un lado la estrategia de persuasión y de poder, es frecuente que, de forma espontánea y no sin distorsión de los dogmas, se defiendan opiniones comunes cuando poseen un valor moral y un tono exhortativo. Esto ocurre con la herencia platónica, que se impone de forma especial: se retoma la vertiente dualista del Fedro y del Fedon, no el optimismo cosmológico del Timeo y las Leyes. Así, la máxima délfica «Conócete a ti mismo» se convierte en la conciencia del pecado y en la elaboración de lo que está hecho

a la imagen de Dios; el intelecto de Platón equivale al Logos del evangelio de san Juan, y la caída del alma tal como aparece en las teologías astrales se adapta al relato bíblico. Los brazos del Crucificado representan el pájaro, alas abiertas (san Ambrosio), y la virtud (la virginidad) permite volar como las nubes (Gregorio de Nissa) y conduce hacia las cumbres etéreas (Metodio de Olimpia)... Por no hablar de los «emplumados» —término con que Platón designa a Eros—, los «emplumados por el Espíritu de Cristo», las palomas del Espíritu Santo¹⁰; ni de las referencias al juego de palabras pitagórico en el que se condena al cuerpo, ese cuerpo deshonrado que «inmoviliza» o «engulle»¹¹ al alma.

No obstante, ese reparto entre espíritu y materia plantea cada vez el tema de la resurrección, cuestión muy debatida, y tiene una doble vertiente, teórica y con implicaciones estratégicas. ¿Cómo conciliar el dualismo moral con la unidad del hombre tras la muerte? ¿Y cómo sobrepasar la filosofía, esa ciencia en la que se han formado los Padres? Una vez más la ascesis, que cada cual debe endurecer y sistematizar, proporciona unos cimientos distintos a la comunidad cristiana. Se trata de destacar las diferencias con ejemplaridad, allí donde superficialmente sólo se verían coincidencias con la dirección seguida por la filosofía. Pero, ¿qué significa pensar en la resurrección? ¿Cómo se puede admitir que el cuerpo corruptible por esencia pueda tener derecho a sobrevivir en y por Cristo tras la muerte? A este respecto, se podría recordar la homonimia que estableció Aristóteles entre hombre y hombre muerto, cadáver: en efecto, ¿qué semejanza hay entre el cuerpo que se levanta con la Encarnación y la Resurrección y un cuerpo caído, en el límite, desprovisto de realidad? No es de extrañar que los filósofos paganos consideraran el dogma de la resurrección como un error mayúsculo, la interpretación equivocada de la vieja idea pitagórica de la transmigración de las almas reservada a los impuros, o del eterno retorno de los estoicos¹².

Pero la profundidad del misterio y el fervor, la intensidad pasional desatados, que lo mismo impulsan que desestabilizan el pensamiento, le obligan a reivindicar otra verdad, otro acercamiento formal a los problemas. El hecho de que la resurrección no se pueda basar en un hecho mítico ni en la experiencia común, no invalida el esfuerzo especulativo, sino que lo compromete seriamente. En cambio, lo que más ha contribuido a desviar la cuestión es sin duda su dimensión propiamente religiosa, en el sentido de que aparece a la vez como un elemento teórico (que puede interpretarse, elaborarse con la razón, incluirse en una visión de conjunto...) y como una causa a propagar y defender

contra los infieles y las herejías que tanto proliferan (sobre todo los gnósticos). Los padres del cristianismo, al dar prioridad a la «sencillez de corazón»¹³, al recurrir a ritos mágicos como el del bautismo y la eucaristía y al encarnar las virtudes aristocráticas como la virginidad y la abstinencia, lo que hicieron fue, paradójicamente, divulgar unas nociones referentes al cuerpo que estaban reservadas a la intimidad y a las minorías. Pero de entrada la resurrección aparece como piedra de toque de la creencia, el punto en que la fe desnuda tiene que calcular sus fuerzas, en que el pensamiento que la conforta tiene que adquirir una autonomía, un nuevo derecho... de hecho, a menudo ella ha revelado sus limitaciones, sus divergencias, sus disparidades.

Así, cuando Clemente de Alejandría¹⁴ o Tertuliano pretenden que la filosofía griega no es otra cosa que la fe incompleta, desnaturalizada, es decir, desviada por los demonios, hacen, por así decirlo, profesión de sofistas para mantener la autoridad política. Y confunden, en nombre de la legitimidad que confiere la vejez, dos aproximaciones irreconciliables a la verdad. En cambio, cuando Orígenes aparece como heredero de esta tradición intelectual al concebir el primer sistema digno de ese nombre, la diferencia es evidente: su teología lleva a sus últimas consecuencias, incluso en la resurrección, la desaprobación del cuerpo o de la carne. Y cuando san Agustín aborda el tema se tiene la impresión de que busca su sitio y le cuesta trabajo centrarse en el problema: una línea estrecha y anfibia, un vaivén entre los principios y la subjetividad nos hacen pensar en alguien que se debate entre su deseo de dar un nuevo sentido a la idea de inmortalidad, su desconfianza hacia el cuerpo, producto del doble contacto con el platonismo y el maniqueísmo, y sus funciones de evangelista o combatiente por la fe a prueba de herejías.

Escuchemos al viejo obispo de Hipona dirigiéndose a sus fieles: «Sé que queréis seguir viviendo. No queréis morir. Queréis pasar de esta vida a la otra de tal forma que no os encontréis allí como muertos, sino completamente vivos y transformados. Eso es lo que deseáis. Es el sentimiento humano más profundo. Misteriosamente, el alma también lo espera e instintivamente lo desea»¹⁵. No cabe duda de que la fuerza de san Agustín es acierto al tocar, como buen retórico, los puntos fundamentales (el cuerpo propiamente no es mencionado) y adaptarse a su auditorio. Pero aun así resulta difícil oponer un discurso teórico, capaz de profundizar y estabilizar un dogma, a un discurso de opinión, basado en las circunstancias y las reacciones. Ambos se entremezclan mientras tiene lugar una maduración intelectual prolongada y rápida a la vez, que una

vez centrada en el tema de la resurrección quema las etapas descuidando las causas segundas para ocuparse de lo más esencial, la dependencia de Dios.

En efecto, durante mucho tiempo se esquivó la cuestión de la resurrección, se elude cual si se tratara de algo evidente, como la salida del sol. Los «miembros» de Cristo resucitado turban a san Agustín, que está muy influido, y si habla del «Verbo hecho carne», este término adquiere una connotación peyorativa cuando se relaciona con la resurrección (*De Fide et Symbolo*). Y siempre insistirá en el deber ascético, esa pureza que honra al cristiano como ha honrado a la filosofía «en sus castas abrazadas a la verdad». Pese a su lucha contra Pelayo (que niega el pecado original para mostrarse todavía más rigorista)¹⁶ y a sus antiguas inclinaciones maniqueas, san Agustín no cede un ápice en el dualismo moral que acentúa todavía más el peso del pecado. «Debemos sobre la tierra caminar como muertos para que, vivos, seamos muertos, no para que, muertos en lo alto, en lo bajo vivamos.» Pero cuando se pasa expresamente a la resurrección y a las dudas expresadas por los maniqueos, la argumentación se invierte. Las palabras se matizan y adquieren otros registros; la voz se llena de angustia frente al «duro rostro de la muerte», o de exaltación lírica para evocar la belleza de los cuerpos que en el más allá encuentran la paz y la inocencia. Y en definitiva, si en la Ciudad de Dios la resurrección sigue siendo lo impensado, lo que precede y desborda cualquier cuestión, es preciso que el cuerpo sea rehabilitado: que se mantenga en una posibilidad exterior al pecado. ¿Cómo podría ser malvado en sí mismo, si Cristo se ha dignado a asumirlo? Y además, ¿cómo se le podría hacer responsable si no es más que un instrumento del alma, su principio vital y su órgano racional de mando? El alma, con su libertad, es quien lo ha alterado y alienado originariamente haciendo caer sobre él un devenir-mortal, o sea, la incesante mutabilidad que supone el envejecimiento, presente desde el nacimiento.

Pero si el cuerpo es segundo, el alma, lejos de ser inmortal por esencia, sólo vive de Dios (a cuya imagen fue creada) y de su amor a Dios. Por lo que se repite el mismo esquema, el hombre depende de Dios en lo concerniente a la muerte, que cambia de significado al desdoblarse. No es que se quite importancia a la muerte física, pues ésta, anterior incluso al pecado, sigue siendo tras la caída la prueba más desgarradora, y sólo puede ser vista como tránsito hacia la resurrección y el paraíso reconstruido. Pero hay dos ser-para-la-muerte, uno estrictamente físico y otro, que comprende al anterior, y lo explica como equivalente al pecado. Ver en la muerte-castigo un efecto y no una

necesidad es reconocer que hay una muerte en términos absolutos, una nada auténtica e irrevocable para el alma, el alma que se encomienda a ella apartándose de Dios, de su Bie y su Justicia: «Pensemos únicamente en la muerte que le llega al alma cuando ésta pierde a Dios, su propia vida»¹⁷. La dualidad del alma y el cuerpo procede de esta separación esencial que implica una temporalidad derivada y un exilio, y que reconduce una vida moribunda, una vida bajo la tutela del cuerpo, cuya precariedad se agrava a la vista de la eternidad que conlleva, la impotencia irremediable a la que se condena para siempre.

Al principio, explica san Agustín, Adán disponía de una libertad total, y su cuerpo, que sin duda era material y mortal, estaba preservado por el árbol de la vida. Adán hubiera podido —ahí está lo más importante— no pecar, no morir. Su final, entonces, sólo hubiera sido una cesura sin destrucción del compuesto humano. El mal no sería una fatalidad del cuerpo, ya que tampoco es consustancial con el alma. Proviene de una mala elección, de un accidente que ha marcado inexorablemente al hombre en el mundo, pero siempre queda la posibilidad de devolverlo a su contingencia y partir hacia la salvación.

Un cuerpo inmaterial

Para medir la distancia que separa a Orígenes de san Agustín basta con fijarse en sus representaciones del paraíso. Para san Agustín, antes de que Adán cometa su falta, en el jardín reina la armonía, y el alma y el cuerpo están unidos en un acorde perfecto y el primer hombre posee su mitad (en realidad, nada impide pensar que procrearon). Orígenes, por su parte, partiendo de Filón, sitúa el relato bíblico en un plano estrictamente alegórico. No sin complicidad con Celso, su adversario platónico y pagano, siente un desprecio apenas disimulado hacia los simples que «creen que Dios plantó el Paraíso en el oeste como si fuera un jardinero»¹⁸ y que Adán comió los frutos del árbol «con verdaderos dientes»; hacia los que se atienen «al cuerpo de la Escritura» en vez de buscar «las misteriosas verdades», el sentido oculto de esas figuras. Ni la edad de oro de los quilistas ni las verdes praderas de los sermones encendidos son bien vistas por él; de entrada, todo se reelabora con el pensamiento, a la espera de poder captar de forma directa e intuitiva las realidades inteligibles.

Y en su historia de la sucesión de los mundos hubo (y habrá) un tiempo bendito en el que la criatura tuvo una condición angélica, un cuerpo espiritual con todas las cualidades propias de su estado de beatitud y gloria, y de lo que le rodeaba; un cuerpo metódicamente aparejado con todo lo que podía asemejarle al cielo y al alma, como para huir de la figuración reflejando una forma de compulsión de lo inefable: realidad llamada invisible e inteligible en cuanto a su naturaleza, luminosa, sutil, ligera, incorruptible, que sólo se nutre de la contemplación de Dios. Entidad de fuego y de aire puro, cuya casi-inmaterialidad es reflejo de la perfección moral, pero que no por ello deja de ser un cuerpo, teniendo en cuenta esos dos postulados: el primero, que sólo la Trinidad es propiamente incorpórea, y el segundo, que el alma, pese a ser incorruptible e impassible, necesita un cuerpo para existir y subsistir. Una cosa es segura, que ese puro médium cuya única función es revestir y servir de vehículo al alma o espíritu (su parte superior) no tiene nada de carnal.

Después de san Pablo hay que distinguir siempre entre el cuerpo-templo de Dios o santuario de la imagen, y la carne como salto ontológico en una condición mortal, o también como conducta moral: devenir-animal al que Orígenes aplica las metáforas consagradas de la tumba, la red, el peso que inclina al hombre hacia abajo y le encadena a un proceso de corrupción. ¿Cómo podría resucitar esta carne —se pregunta Orígenes— si nunca forma parte de lo cambiante, espeso, pesado, en una palabra, de lo terrestre? ¿Y si sólo es una parte sobreadañada tras la caída? Una caída que hay que entender simbólicamente, con arreglo a la imagen pitagórica retomada por los neoplatónicos, como una travesía de las esferas, un descenso fuera de la eternidad hacia los ríos de fuego y las aguas que trazan la frontera entre lo Sensible y con el tiempo, hacia el firmamento y luego el cielo, y que va acompañado de un espesamiento progresivo que señala un olvido, y una ceguera a medida que el alma se acerca a la tierra, este planeta que ha caído en el centro del universo por su peso y densidad. Capas y capas de elementos se han añadido al alma, o mejor dicho a su cuerpo espiritual; éstas reciben otro nombre, cuya interpretación ha variado: son las famosas tónicas de piel mencionadas en la Biblia, que revisten a Adán después del pecado. Al igual que para Gregorio de Nissa, simbolizan la sexualidad o la mortalidad de la carne, pero llegan a designar al mismo cuerpo, «la morada terrestre». De ahí las ambigüedades que encontramos en los comentarios de Orígenes, y sobre todo la condena a la que se expone una teología que se inclina peligrosamente hacia el dualismo metafísico. No obstante, hay un punto de

divergencia entre aquella y los gnósticos, a los que parece acercarse: no es en ni mucho menos el cuerpo (ni a *fortiori* la carne, ausente) el que está en el origen del pecado, sino el alma, donde reside el libre arbitrio, como pensaban los estoicos. El alma, que por saciedad efectúa una conversión hacia lo Sensible y que, una vez embarcada en ese éxilo, encuentra en el cuerpo un «colaborador» y un afanoso «cómplice». El hecho de que en este caso la primacía, en todos los sentidos, también la tenga el alma, no obsta para que Orígenes se ocupe realmente del cuerpo, de su naturaleza y posibilidades. Un cuerpo-por-ó, compuesto, que cambia según la generación y la corrupción; y un cuerpo permanente en su identidad más allá de la misma muerte. Para conciliar estos contrarios Orígenes no sólo jerarquiza su antropología, especificando la unión entre el alma y el cuerpo, sino que propone un concepto nuevo, el de forma corpórea (*eidos*, *logos spermatikós*), que permite salvar a ambos e introducir en el cuerpo un principio de continuidad y unión independiente de los estados y lugares por los que atraviesa. La cohesión, amenazada por la muerte y las fluctuaciones de la existencia, no es debida al alma. En efecto, al igual que el *pneuma* de los estoicos (pero sin ser material), la forma corpórea mantiene unidos los elementos del cuerpo. Lo mismo que para Aristóteles (pero sin designar lo que es común a la especie), informa la materia y se une a ella sin sufrir alteración (con arreglo al modelo estoico de la compenetración total, en el que las cosas pueden mezclarse sin modificarse mutuamente). Lo esencial sigue siendo su inmutabilidad, que asegura la estabilidad de la individualidad a través de las evoluciones en el espacio y el tiempo. Sin ser una idea abstracta ni una figura externa, se muestra invisible y corpórea a la vez: no se puede percibir con los órganos de los sentidos, pese a estar vinculada al sustrato material. En este sentido se la califica de mortal, pero Orígenes añade que puede ser «mejor», más bella, más gloriosa, es decir, glorificada por el Espíritu. En la resurrección no se ata a la materia disuelta por la muerte, sino al alma o al cuerpo sutil que coexiste con ella. Sólo distinta de la carne, perdura sin perjudicar nunca al alma en la sucesión de los tiempos, que acaba en la salvación universal.

La identidad del cuerpo sigue siendo el centro del problema de la resurrección. En efecto, ¿qué es este cuerpo que persiste en su integralidad tras no haber cesado de morir, este cuerpo cuya reversibilidad —del polvo al polvo— es negada por la resurrección, y que sin perder sus rasgos individuales debe adquirir unas cualidades contrarias a las que poseía en la tierra, y un suplemento de gloria que le confiere realidad auténtica o perfección? Y también, ¿qué es esta identidad que, sin negar la fractura de la muerte ni

la de su resurrección, no se reduce a una simple perpetuación? Siempre se puede recurrir al misterio, ante el cual todo debe ceder, pues es anterior a todas las cosas, les sirve de fundamento y les une de forma absoluta. Orígenes es más profundo y, sin reducir el misterio, descubre en el propio cuerpo el principio de una permanencia y una unión que se relaciona a la vez con lo inteligible y lo sensible. Pero Orígenes sólo llega a este resultado despojando al cuerpo de la carne, de la muerte (que para san Agustín es constitutiva de lo humano), singularizándola en sus manifestaciones hasta hacerla confinar con la ausencia.

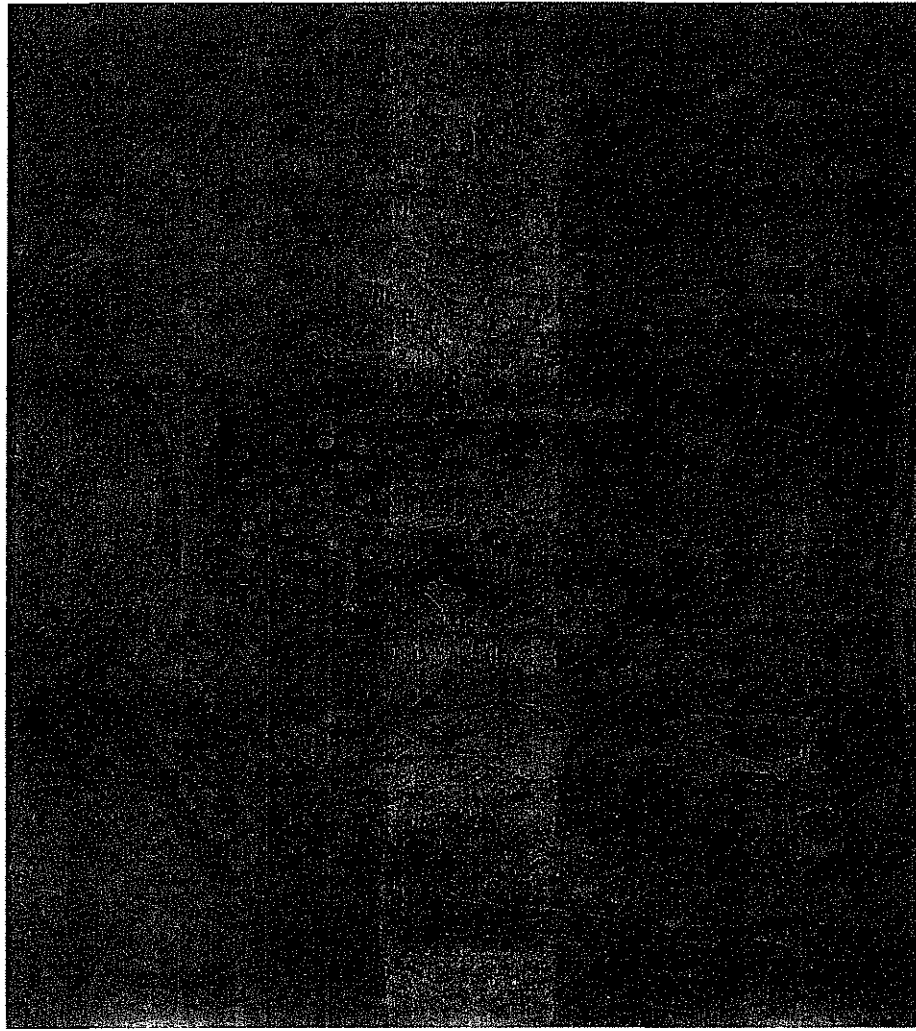
Las refutaciones de Metodio de Olimpio (el principal detractor cristiano de Orígenes) van en este sentido, en busca de esta rarefacción en la que el cuerpo, sin la carne, apenas se distingue de lo espiritual y en la que, sin la muerte, la resurrección pierde sentido. Si es la carne lo que muere y la Forma lo que permanece, esta última no sólo no puede resucitar, por no haber muerto, sino que existe como entidad personal separada, a imagen del *eidolon*¹⁹ platónico que sobrevive a la muerte conservando sus rasgos. Si la forma es mortal (lo que significaría que no existe por sí misma) hay resurrección; pero esto plantea el problema de la identidad del cuerpo resucitado: en efecto, ya no resucita el mismo cuerpo, sino otro disinto, descarnado, vivificado por Cristo y provisto de otras cualidades. Para Metodio de Olimpio estas diferencias proceden de una Diferencia misteriosa, la propia resurrección, y la identidad del cuerpo glorioso implica a la vez integridad e individualidad. Para Orígenes parece que las cualidades inmortales son independientes del sustrato material, de acuerdo con un principio de conservación (*logos spermatikós*) que plantea el problema de la dispersión o de la permanencia individual, pero vuelve a llevar la dualidad a la carne. ¿Cómo se puede explicar entonces la resurrección de Cristo en su carne? Para conjurar esta vuelta a la carne, Orígenes recurre a un cúmulo de argumentos de valor desigual, la mayoría basados en las Escrituras, pero también en la transfiguración de Cristo. Explica que lo que se transfigura es la forma, no la carne; esa forma invisible para los sentidos de los apóstoles, que fue confundida con la figura externa. Nada puede invalidar el hecho de que «la carne y la sangre heredarán el Reino». Es éste el caballo de batalla de los gnósticos contra la resurrección, y Orígenes no duda en recurrir a él cuando se plantea la cuestión del cuerpo espiritual. Y cuando san Pablo dice: «Él vivificará el cuerpo de los muertos» (Rom 8,11) está hablando única y exclusivamente de la forma. En cuanto al cuadro descrito por Ezquiel, hay que entenderlo como una alegoría, y la parábola de Lázaro y el rico Epulón²⁰ prueba la necesidad que el alma tiene del cuerpo. Mas como Orígenes,

por otro lado, pone en duda la utilidad de los miembros en el Cielo y asegura que los ángeles no son carnales, la evanescencia de su cuerpo espiritual se ve confirmada de nuevo.

La resurrección es una cuestión «difícil» con la que «hay que esforzarse por conservar las tradiciones de los Antiguos y procurar no caer en las ineptitudes de los sentidos afirmando cosas imposibles e indignas de la majestad de Dios»²¹. No se podían decir las cosas con más claridad ni ir más lejos en la espiritualización de la materia, hasta llegar casi al empuje de los griegos y sus cuerpos celestes. La Iglesia no perdonará a Orígenes su teoría de la preexistencia de las almas, su idea de la caída original, su salvación universal, su cuerpo glorioso y pretendidamente esférico. ¿Cómo se pueden conciliar dichos enfoques nada menos que con la Encarnación? Y aún más: ¿qué sentido se le puede dar a la eucaristía? ¿Y cómo legitimar la penitencia de la carne y la imitación de Cristo? Toda la parte de negación abolida por el Crucificado y la propia especificidad del cristianismo en relación con la muerte pierden su significado de modo que gana el sincretismo en una bella armonía.

Esta inclusión en el índice, por supuesto, no facilita la elucidación del sistema, y sobre todo la de ese cuerpo sutil que además existe antes que el cuerpo y le sustituye en la resurrección. ¿Qué es este cuerpo celeste indisoluble del alma, tan puro y tenue que escapa a lo Sensible, o casi, y se desolidariza de la materia? Todo hace creer que Orígenes, al igual que Plotino, apunta hacia una dirección más que explicar un objeto que por lo demás apenas se menciona, el *ochroma*, envoltorio y vehículo del alma²². No va a ser difícil presentarlo como una cómoda ficción que sirve para escamotear un problema, o para preservar la autonomía del alma en lo terrenal. Bien es cierto que la mayoría de los cuerpos celestes que pululan en la Antigüedad tardía, esas membranas que aparecen y desaparecen formando halos, todas esas partículas neumáticas que los neoplatónicos contemporáneos de Orígenes o posteriores a él (así como los gnósticos, los herméticos y los teósofos) sitúan en las regiones ingravidas de lo Inteligible o en el borde de la muerte²³, no suelen ser más que formas de compromiso y especulaciones sobre el más allá. No tienen otro significado filosófico que el de unir principios cada vez más alejados, cuando no antinómicos: tender un puente entre lo mortal y lo inmortal, lo humano y lo divino, el cuerpo y el espíritu... sin afectar al verdadero núcleo de lo Inteligible. Lo propio de estos intermediarios es no emanciparse nunca, ni actualizarse por sí mismos, ni convertirse en grandes diferencias, sino trasegar para favorecer las grandes divisiones.

Es más, en el *Tratado de los Principios*, Orígenes niega la posibilidad de que el



Adán, Eva y el Pecado Original. Fresco románico del siglo XI (Austria. Catedral de Gurk).

cuerpo sutil desaparezca al cabo de la apocatástasis, ese proceso de elevación de todas las almas, que encuentran su final en la vuelta al origen o abolición del pecado.

Un alma material

Si Orígenes introduce un *ochēma* no es sólo para pensar la resurrección, sino para hacer una distinción entre el hombre y su Creador. También san Agustín se cuida de apartarse de los filósofos en lo tocante a este tema: el alma, sin duda, contiene más realidad que el mundo, y su supremacía sobre el cuerpo atestigua su parecido moral con Dios. Pero no es de «raza divina», necesita la gracia y basta con comprobar su mutabilidad para medir la distancia que la separa de Dios. Uno de los principales obstáculos de la patrística fue el intento de jerarquizar las sustancias y consolidar lo que está hecho a imagen de Dios, sin comprometer por ello la trascendencia²⁴. En otras palabras, los Padres tuvieron que arreglárselas para que Dios no pudiera presentarse a imagen del hombre, para que no se le representara como en las Confesiones de san Agustín, un soplo que impregna el universo con su fuerza.

San Agustín no tardó en retractarse: la espiritualidad es la esencia misma de Dios. Así pues, al tiempo que se considera al espíritu más elevado que el alma, se reacciona contra aquellos que consideran a ésta inmortal e incorpórea (los neoplatónicos) basándose en los estoicos y su teoría del *pneuma*²⁵, que permite despejar el dualismo metafísico por el materialismo. En efecto, hasta Plotino el alma, en la vertiente del mito, no es nunca estrictamente inmaterial aunque sea invisible. Es objeto de determinaciones espaciales, habita en un lugar y viaja por el espacio. Pero con los estoicos su materialidad se establece filosóficamente, y aparece como una parcela divina del Fuego Creador que insufla la vida y mantiene la cohesión de lo viviente de un extremo a otro del cosmos. Y se trata de un soplo tan sutil, que no modifica en absoluto el volumen ni el peso del cuerpo, y se disipa después de la muerte para reunirse con su principio, el alma del mundo.

Es evidente que esa immanencia divina no puede ser admitida por los cristianos, y la exhalación seca y límpida que desprende la sangre no se puede confundir en ningún caso con el *pneuma*, o sea, el Espíritu, que según san Pablo es obra de la gracia, «da la perfección» y sólo es concedido «a quienes tienen la esperanza puesta en Dios». Dice

(Tatian): «Nosotros conocemos dos especies diferentes de Espíritu, uno se llama alma y el otro es superior al alma e imagen y semejanza de Dios. Ambos estaban en el primer hombre de tal modo que forman parte de él por encima de la materia»²⁶. El alma habita el cuerpo y puede ser habitada por el Espíritu, que a la manera del *hegemonikon* de los estoicos, dirige y unifica la vida psíquica y la aproxima a lo divino.

Pero es sobre todo Tertuliano quien, en su obstinada lucha contra los gnósticos y platónicos, recoge la herencia estoica sin reivindicarla. «Nihil enim si non corpus», nada más absurdo que una sustancia incorpórea. Ni Dios, ni *a fortiori* el alma, son entidades abstractas, pese a su invisibilidad —que se debe achacar a la debilidad de la mirada humana, una mirada de bicho que se deslumbra con facilidad. Simple (no divisible) e incommensurable es el cuerpo de Dios, cuya trascendencia se desprende de su eternidad; sus sentidos son los mismos (*eosdem*) que los de su criatura, sin que por ello sean parecidos (*tales*). Y en vista de las santas cóleras del Antiguo Testamento, habrá que cuidarse de hablar de impasibilidad, como sostienen los gnósticos. En cuanto al alma, basta con volver de nuevo a las Escrituras y especialmente a la parábola de Lázaro y el rico malvado para ver en ella un *flatus*, un soplo que resiste la muerte y se apropia cualidades habitualmente atribuidas al cuerpo. El *habitus* (la disposición), el *terminus* (el límite) y las tres dimensiones forman una figura sexuada que crece y decrece con la vejez hasta convertirse en algo exiguo. Pero es tal la cohesión, que permanece simple, aunque posea miembros y órganos sensoriales, que se manifiestan continuamente en el pensamiento y en sueños. Tertuliano pone como prueba la visión de una profetisa montanista que describe el alma como una delicada figura del color del aire, de tamaño más reducido que el cuerpo, pero forma claramente humana.

El hecho de que empiece su existencia al mismo tiempo que el cuerpo (adquiriendo con ello posibilidad y mutabilidad) no excluye su inmortalidad. El alma es un cuerpo inmortal en un cuerpo mortal. No se yuxtaponen a éste, sino que es una especie de réplica que se adapta a su continente y conserva sus cualidades en cada punto del cuerpo que ocupa. Este modelo físico —que Tertuliano apoya en la Encarnación— supone una coexistencia para toda la eternidad, garantizada por la promesa de la resurrección. «Tan íntimo es su ensamblaje, que se podría preguntar si la carne rodea al alma o el alma a la carne, o si la carne obedece al alma o el alma a la carne»²⁷. No se distinguen ni en cuanto a su responsabilidad moral, ni en cuanto a su devenir después de la muerte. Todo, hasta el pensamiento, es común: el alma en y para la carne siempre, que será reconocida y

magnificada en el Cielo, donde llegará a ser más gloriosa que los ángeles. No resucita como algo que representa una debilidad moral, sino como una sustancia que ocupa una posición central en el Plan de Dios jalonado por la Creación, la Encarnación y la Resurrección. No encontramos la oposición entre el primer Adán y el segundo de que habla Pablo; Tertuliano, por el contrario, recalca la identidad entre la carne de Jesús y la del hombre.

¿Qué interpretación se puede dar, entonces, a los textos en los que se condena a la carne? La carne y la sangre no están exiliados del Reino, contesta Tertuliano, sino «sus obras», los pecados que estropean la parte de gloria prometida. De hecho, la exaltación de la carne equivale aquí a una sacralización, a preservarla de cualquier impureza o compromiso que puedan eclipsar al Espíritu. Todo se vuelca en la pugnación de la ascesis, en un endurecimiento montanista para el que la concupiscencia, más que un pecado, es un perjuicio, la ruptura de los esponsales establecidos en su persona por Cristo, mediador entre Dios y los hombres. Si el alma y la carne no están separadas, también existe la misma indisociabilidad entre la regla de la fe y la regla de las costumbres. Si la carne está en Cristo, hay que incitar a la virginidad hasta en el matrimonio y no hacer ninguna concesión a las leyes mundanas. Y Tertuliano insiste en la virtud de la obediencia —aunque no se vea claro— y en el valor probatorio de los actos, al tiempo que ataca las presunciones de la filosofía. Su profesión de fe le lleva a la obediencia extrema y a una intransigencia absoluta que le hace pedir el favor del martirio única posibilidad, según él, de conocer la redención desde este mundo y acceder al Paraíso.

La dimensión física

Multiplicación de los tratados sobre la resurrección en los siglos III y IV, multiplicidad de las interpretaciones y niveles de análisis: el tema es demasiado recurrente, demasiado urgente, como para no revelar un malestar de la Iglesia que ya no se puede atener a esa visión de Cristo en el monte Tabor, con su rostro brillante como el sol, su vestimenta impregnada de luz y de una blancura resplandeciente, con su cuerpo en plena posesión de sus gracias y como siempre hubiera podido aparecer, según san Agustín, en vez de contenerse y mostrarse en su humanidad herida. Los padres del cristianismo no cesarán de referirse a esta aparición turbadora y a la inminencia de un retorno que tarda

en llegar, tratando de estructurar una universalidad, frente a sus oponentes movilizadas, prestos a captar las aberraciones y disensiones internas. Tertuliano llegará a reprochar a los filósofos el hecho de que no respeten el orden lógico en sus argumentaciones y aborden en primer lugar la cuestión más ardua, la de la resurrección. Bien es cierto que, sobre todo con Celso y Porfirio, los cristianos se encuentran a la vez con unos adversarios de peso y con la proximidad de un pensamiento que, valiéndose de su universalidad y sus exigencias espirituales²⁸, supone la eternidad del mundo y la inmortalidad de los héroes, los demonios y las almas, liberados tarde o temprano de la metempsicosis.

No contenta con herir en el corazón a la metafísica platónica, la resurrección va al encuentro de la cosmología que la respalda. En efecto, quien dice celeste está celebrando el perfecto orden (el cosmos) en que todo está estrictamente arreglado en cuanto al número y al lugar, y se inclina ante la armonía y la medida que atestiguan una adecuación a lo divino. La sabiduría se ajusta a la Razón cósmica y el cielo sirve de modelo para el alma, pero además incluye una serie de determinaciones físicas (como el equilibrio y la ordenación de los elementos, o la regularidad del movimiento) que expresan la concordancia entre cuerpo y alma en virtud del doble principio del acuerdo interno de la parte y su conveniencia con el Todo. Si se admite que los cuerpos terrestres resucitan es para atribuirles una naturaleza astral que es privativa del alma, y poner en entredicho especialmente la teoría surgida del *Timeo* que habla del orden ponderal de los elementos que forman el mundo en una proporción determinada, y se reparten según su peso: en ambos extremos lo más pesado (la tierra) y lo más ligero (el fuego) separados por el agua y el aire. «Es el colmo de la habladería sostener que los seres vivos, lastrados por el peso del cuerpo, adquieren la naturaleza de las aves aladas»²⁹. Sin nombrar a Porfirio, san Agustín se ocupa varias veces del tema en la *Ciudad de Dios*³⁰ (las aves son transportadas por el aire, el plomo —cuerpo terrestre— puede, mediante cierta forma, flotar en el agua...). Y no se olvida de recordar que los astros adorados por los paganos tienen un cuerpo en su eterna permanencia, al igual que los dioses del *Timeo*.

Sin embargo, lo mismo que Dios no puede bajar al mundo sin turbar el orden cósmico (Celso)³¹, los cuerpos terrestres no pueden integrar su naturaleza imperfecta en los cielos. Y a este respecto, el argumento bíblico de la omnipotencia divina (utilizado de forma sistemática al hablar de la resurrección) es, todo lo más, «una absurda escapatoria». Porque Dios, que en su acción ordenadora ha excluido cualquier defecto, no puede querer nada que sea contrario a la naturaleza o la razón. Ahora bien, partiendo

de los salmos y de san Pablo hay una tradición cristiana que se hace eco de los comentarios del Génesis, de esta reverencia por una armonía universal que hace que el fiel rebose de veneración y piedad hacia su Creador, ese «hábil artesano» que a veces se presenta con los rasgos del demiurgo platónico y que con industriosa sabiduría ha dispuesto a cada una de sus criaturas con arreglo a un plan perfecto. Asimismo encontramos, sobre todo entre los primeros apologistas, una tendencia a presentar la resurrección como un fenómeno natural, atenuando así el carácter dramático y los misterios de la escatología.

Dios, explica Clemente de Roma, ha situado en la naturaleza unos signos de su voluntad salvadora, similitudes o ejemplos de resurrección: como la sucesión de los días y las noches (una imagen utilizada a menudo por los estoicos para hablar del renacimiento periódico del mundo en la permanencia); o como los ciclos lunares, la alternancia de las estaciones o los renacimientos del Fénix («incluso mediante un pájaro ha mostrado la grandeza de promesa»)². Metáforas que se vienen a añadir a la de la semilla y el grano, utilizada por san Pablo³. Pero mientras que para el apóstol esta imagen se centra en el tema de los dos Adanes, las que utilizan Clemente o Teófilo de Antioquía pueden prestarse a confusión, es decir, ser interpretadas en el sentido de la metempsicosis o de una simple continuidad que sin duda se cumple al final de los tiempos, pero se inscribe en un orden cósmico, sin la transformación vinculada a la Parusía (a la vuelta de Cristo). En las antípodas de las fuentes apocalípticas, el immanentismo estoico impregna un punto de vista optimista y poco cristológico, según el cual la proximidad de Dios y la perfección de su Plan bastan para garantizar y explicar la resurrección.

Pero lo que de verdad resultaba inquietante no era tanto el debate erudito sobre la física, sino una vez más la identidad del cuerpo resucitado. ¿Cómo se puede imaginar —se pregunta Porfirio— la reconstitución de los órganos? Se admite sin reservas que Dios no dejaría en ruinas lo que ha edificado y que no ha creado nada inútil (Atenágoras). Que no arrojaría a la nada lo que ha creado y él mismo ha llevado (Justino). Que el juicio no sería perfecto si no apareciera el hombre tal como ha vivido; y que el cuerpo tiene que ser retribuido por sus servicios lo mismo que el alma (Tertuliano)... Pero, ¿cómo ocultar el cadáver o la muerte dispersante? Cristo, responde Gregorio de Nissa, reunió en su persona las partes separadas. Es el principio de la reunión que realiza el alma a través de la muerte. Además, esta última no deja nunca de estar presente en los

elementos, ya estén unidos o dispersos. El alma, que por esencia carece de extensión, escapa al espacio-tiempo y ya está preparada para abarcar el cosmos en su amplitud sin que su facultad contemplativa resulte «desgarrada». A través de su órgano de conocimiento, mantiene el contacto con lo que le pertenece, y a una determinada señal tira de los hilos que mantiene en un haz, y así cada elemento encuentra su lugar.

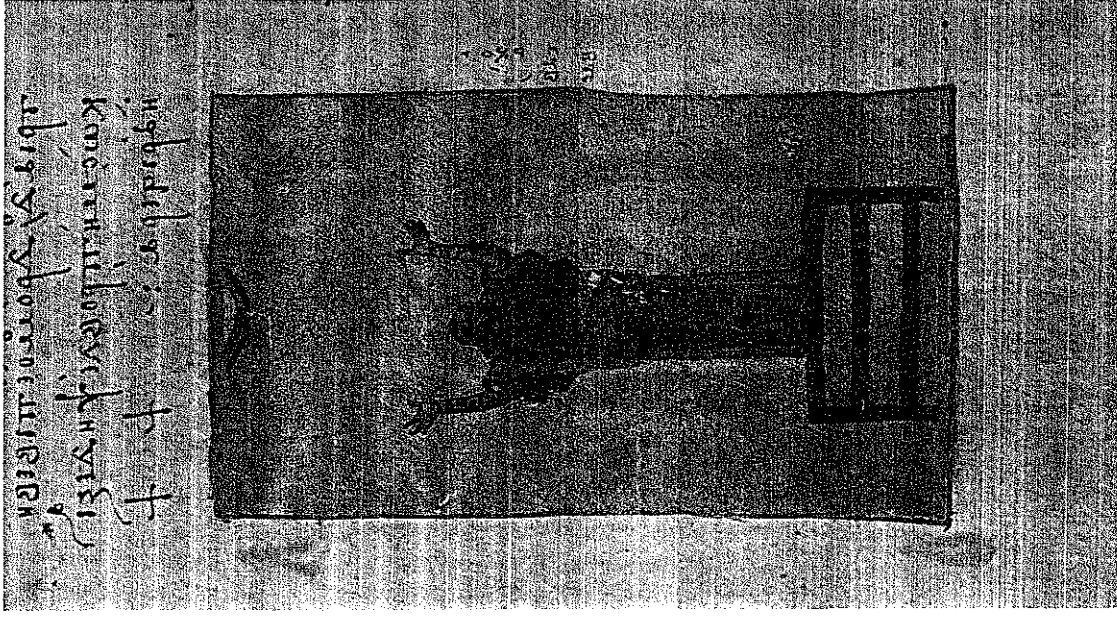
Antes de Gregorio se hicieron muchas preguntas sobre la suerte de los cuerpos esparcidos en cenizas, roídos por los gusanos, devorados por las fieras, los peces o los cánibales. Y se adivina que a través de esos fantasmas tan recurrentes vuelve aquello que se ha tratado de superar, que se ha intentado borrar con la continuación de la identidad que supone la resurrección: la angustia ante la muerte, no ya la muerte cotidiana evocada por san Agustín en la mutabilidad incesante de lo viviente; ni la muerte asociada a las pasiones del Mal y a la repugnancia hacia todo lo que es irremediablemente pesado, cenagoso, grosero, inoportuno... sino el pasmo del instante en que el alma deja el cuerpo, el horror de lo que pronto no tendrá ni forma ni nombre, el miedo a representarse la falta de vínculo en la abyección profanadora, en un indiferenciado que lleva en su oscuridad sin fondo y sin salida el propio yo. Lo que surge a través de estas cuestiones tachadas de ingenuas, es la muerte personal, el miedo a perder una identidad que se presiente adherida al cuerpo.

Sin duda, los Padres de la Iglesia no podían tocar el tema de la resurrección sin pagar el precio de lo imaginario, ni enfrentarse a los casos individuales: fetos deformados, organismos lisiados, mutilados, minados por la enfermedad o sencillamente por la vejez. Dios, replica san Agustín, reúne y renueva las partes sean cuales fueren, como en una estatua de metal que se vuelve a modelar después de haberla fundido. Poco importa que una partícula de materia vuelva a estar en el sitio de antes, si el conjunto está acabado. Pero, a poco que se prometa la integridad, aparece la cuestión embarazosa de la carne, esa carne que también tuvo Cristo, pero conservando su virginidad. Llega el momento en que hay que pronunciarse claramente sobre la antinomia primaria entre lo físico y lo espiritual, en que chocan con toda violencia no tanto el misterio y la razón, ni la esperanza de plenitud y la angustia de morir y perderse, sino el postulado de una identidad comparable a la del ángel y todos los sinónimos del pecado, del destierro, de la nada. ¿Qué sentido tiene la anticipación ascética, si la carne mora en el más allá? ¿Cómo se puede abordar esta posibilidad, su integración en un lugar de perfección donde, por añadidura, pierde toda su utilidad y por ello toda su razón de ser? Si para

Orígenes la eventualidad se cae por sí sola, Tertuliano, por su parte, no excluye que se mantengan los órganos sexuales, aunque cambiando de función. El cuerpo, dice, «un viejo navío que ya no navega y se ha vuelto a poner a flote en consideración a los servicios prestados»³⁴... Y se presiente la impaciencia de san Agustín ante una curiosidad tan vana: «¿Qué importa que los cabellos vuelvan a ser cabellos, que las uñas vuelvan a ser uñas o que los elementos que los forman pasen a ser carne u otra cosa, desde el momento en que la Providencia del Artista se preocupa de que no haya nada indecente?»³⁵.

Se trata de ir derechos a lo esencial, declinar la inversión pauliana que señala que este lugar es por siempre exclusivo de toda clase de dicotomía, defecto o negación. Pero no basta con ver en ello una restauración óptima o la vuelta a un origen todavía afectado por un cuerpo animal. Entre «el poder no pecar y no morir de Adán» y la propia abolición de la mortalidad (o el no pecar), algo más que una diferencia de grado cierra un ciclo. El misterio que rodea a la diferencia de naturaleza entre el Paraíso perdido y el que tiene que venir suscita aproximaciones al tiempo que descalifica el lenguaje, por su impotencia. Siempre es posible, de entrada, evocar la juventud perpetua de un cuerpo con toda su fuerza y armonía, sugerir la belleza de los dos sexos exhibida sin concupiscencia, la ligereza y agilidad que ya nada estorba ni estropea (porque una energía constante se libera plenamente sin necesidad de descanso o alimento, y sin predación de la naturaleza). Se puede alabar el resplandor de una santa asamblea, beatificada por la visión facial («Veremos a Dios y amaremos, amaremos y alabaremos...»)³⁶, pero todo esto no son más que pobres traducciones, deseos o incitaciones que anuncian una continuidad.

Por lo general, tanto la hegemonía del misterio como la repudiación del mundo han balizado los lugares de paso al más allá, y refrenado el juego de las imágenes para plegar lo pensable a la rigidez de los isomorfismos y las simetrías dualistas. Pero al mismo tiempo, y pese a las críticas, bajo la exhortación de la gran divisoria entre los mundos se insinúan las acepciones cosmológicas inherentes a ella. En efecto, mantener la similitud entre el cuerpo glorioso y el Cielo (tal lugar, tal cuerpo, y a la inversa) no es sólo significar una unión en Dios y por Dios, es también suscribir de forma más o menos explícita las ideas fundamentales de la cosmología, una ciencia ecléctica que ha perdido en rigor lo que ha ganado en prestigio, a fuerza de confundirse cada vez más con el esoterismo y sus ejercicios eficaces. La cosmología, rechazada en su dimensión teológi-



San Juan Climaco, La escala del Paraíso.
De un manuscrito griego del siglo xii. (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica).

ca, tachada por san Pablo de «loca sabiduría del mundo», subyace, no obstante, en las representaciones del cuerpo en el Paraíso. Una vez más el Cielo se presenta sobre todo como una santa disposición equivalente al Vínculo reencontrado. Pero también hay que entenderlo como un lugar y un medio armónico y resplandeciente cuyas cualidades, sin estar acreditadas en sí mismas (siempre expresan el Uno o lo divino) se unen a las de los cuerpos que en él se juntan, y las determinan. Dichos cuerpos reunidos comparten necesariamente, más allá de un umbral determinado, la misma cercanía —donde, en la cima de lo real, lo físico y lo espiritual son todo uno. Su naturaleza, sin duda, está rodeada por un orden de la gracia, pero eso no excluye que se ajuste a las leyes del cosmos, a las representaciones dominantes. Dicho de otra forma, se asimila a la del astro, ese cuerpo inteligible e inteligente cuyo esplendor, impassibilidad, revoluciones perfectas... nos invita a contemplar el propio Filón de Alejandría, y al que Orígenes atribuye moralidad y capacidad de rezar.

Una de las formas de abordar el tema del cuerpo glorioso es mezclarlo con los cuerpos celestes en esa esfera de luz y pureza donde se unen lo racional, lo sublime y lo sagrado, y oponerlo a lo terrestre. Pero ello sólo será posible cuando todos estos cuerpos sean situados en el Plan de la Creación, y respeten unos principios y unas jerarquías espirituales distintos de los de la ciencia pagana. De esta forma ya no se podrá confundir a los cuerpos resucitados con los cuerpos astrales, y estos últimos no serán ya idolatrados, ni siquiera valorados sólo en función de diferencias filosóficas o presupuestos mitológicos o adivinatorios. Si bien no se autoriza una estricta homología entre cuerpo glorioso y astro, nadie duda que, dentro de la serie de congruencias celestes, dicha homología haya tenido un valor heurístico y haya favorecido (tanto a escala de lo imaginario y las creencias, como de las implicaciones teóricas) una acomodación a lo real. Bien es cierto que Basilio de Cesárea, cuando alaba al sol por su belleza y la justeza de su recorrido, lo hace para hablar del «Sol de Justicia»³⁷ que ha de venir: el astro conserva su esplendor y gloria por anagogía. Pero la firmeza y la insistencia con que se proscribiera el culto astral revelan hasta qué punto se ha impuesto el modelo cosmológico. Y de hecho, la sutileza del cuerpo glorioso, su brillo, su ligereza, su movilidad y su impassibilidad definitivas se parecen en todos sus detalles a las virtudes de la mecánica celeste, tal como los celebra la teología astral. Por no hablar de que estas cualidades las encontramos en el ángel, esa criatura corpórea sólo en comparación con Dios, e incorpórea con respecto al hombre (Clemente de Alejandría) y que aparece (Filón, Orígenes,

san Agustín) como un ser luminoso y etéreo —los demonios son sólo aéreos— formado por aire y fuego puros (Metodio de Olimpo) de naturaleza sutil y tenue, sin parecido con los elementos y ajena a su mezcla (Gregorio de Nissa). Jean Pépin ha resaltado la coincidencia entre estas propiedades y la del quinto elemento, el éter, introducido por el joven Aristóteles para explicar la eternidad de los movimientos celestes. Ni la pesadez, ni la ligereza, ni cualquier tipo de alteración o determinación pueden afectar a una naturaleza quintaesenciada, incommensurable con los otros elementos, que roza lo inmaterial y proporciona al alma su carácter sidéreo y divino.

Esta asimilación a los cuerpos celestes está muy enraizada, si tenemos en cuenta que enlaza también con la tradición judía. Jerónimo contempla en el Cielo una vía láctea de santos. Pero ya cuando Daniel afirmaba que los Conocedores resplandecerán como las estrellas del firmamento, se puede suponer que la imaginaria colectiva lo entendía al pie de la letra. Dos siglos después, los esenios sostuvieron que los nombres de los Justos están escritos en el Libro desde el origen y que su luz brilla en el Cielo; al llegar el último día el Espíritu se vestirá con su manto de gloria y se unirá al astro que le espera³⁸. En cuanto a las apocalipsis, si se ignoran los atributos jerárquicos o las funciones, no hay, por así decirlo, diferencia entre el Santo y el guardián personal o el ángel, que tan pronto se confunde con la luminaria que administra, como se asocia a los espíritus, a la multitud de los espíritus que emanan del soplo divino y aparecen a su vez como meteoros o instrumentos que regulan la voz del trueno, los movimientos de la rueda solar, los ciclos de las estaciones.

Los cuerpos celestes —estrellas o ángeles— siempre encuentran su unidad de expresión y movimiento en la luz, como potencia y acto puro, idénticos al espíritu, que rigen la naturaleza y las relaciones del cuerpo.

La dimensión existencial

En el *oxymoron* del martirio, tal como aparece en las visiones, se cumple milagrosamente toda la inversión sistematizada en los textos: la muerte —el *summun mathum*— se rehabilita en la palestra donde se enfrentan las fuerzas del Mal y la Salvación. Lo invisible es atestiguado de la forma más convincente, el Credo es recompensado con una ascensión sin demora, el cuerpo es abolido como carne y sufrimiento. Flotando en sus

carismas e impregnado de luz, se convierte en la cifra del más allá, en el signo más clamoroso del amor que siente Dios hacia el sacrificado. Porque si el sufrimiento no hace mella en este Testigo, es porque ya no tiene razón de ser: el fuego a él destinado le protege, se interpone entre él y sus verdugos, purifica como en el altar de los sacrificios y, arrastrado por el viento, se lleva a la víctima. A no ser que intervenga un ángel y vierta agua fresca sobre el cuerpo mutilado de Teodora, o levante una barrera cegadora entre el agresor e Inés la virgen, que espera sus bodas místicas en su prisión. A veces es Cristo en persona el que acude en ayuda de su campeón, dirigiéndose a él y concediéndole el don de la perseverancia.

«¡Hasta la sangre!», ésa es la divisa del soldado de Dios dispuesto a recibir el segundo bautismo, en las antecámaras atestadas del Reino, incitado por un Tertuliano que sabe cómo alentar las candidaturas. Con la fe intacta, el cuerpo rutilante de gracias, mares de sangre semejantes a rayos de púrpura más cegadores que el sol, que lavan una y otra vez la infamia, ahogan el horror en el milagro y la proyección del refrigerio, del Paraíso y su eterna quietud. Y «espectáculo lleno de gracias» el de ese cadáver embellecido por la prueba, rejuvenecido, con una sonrisa, la tez sonrosada y la pureza liliácea del ángel. No basta con decir que el martirio anticipa la resurrección, también la autentifica en esos instantes exorbitados en que la anterioridad y la retroacción se confunden en la visión, y se grabarán para siempre en las hagiografías. Ni rastro, o casi, de escatología, ninguna reflexión antropológica en vísperas de la muerte, en las cartas que Ignacio de Antioquía se prepara para el último combate. «Junto a la espada, junto a Dios; con las bestias, con Dios»³⁹. Sólo insisten la participación en el Cristo del dolor, su imitación en lo que no es un «ocaso», como creen perpetrar los verdugos, sino un «alba», el amanecer que libera el mundo.

«Mi nacimiento se aproxima. No me impidáis vivir. No hagáis que muera. Dejad que reciba la plena luz. Cuando esté allí, seré hombre»⁴⁰. ¿Quién podrá decir si semejante soberanía en el consentimiento al suplicio ha señalado fecha? En cualquier caso, los Padres de la Iglesia tendrán que meditar acerca de esta prueba. Tras lo mucho que vacilaron y temieron por la fe en los temas «que afligen la razón», la experiencia del martirio con su infinita superación les ayuda y alienta en su argumentación. Y si algunos de ellos habían tratado de obliterar la muerte, ese oscuro pasaje obligado hacia la resurrección y el Reino, ¿cómo se va a rechazar cuando coincide con una ascensión? ¿Y cómo afrontar esos momentos pulverizadores en que se pone de manifiesto la extrema

descomposición de una materia a la vez palpitante y recobrada por el Espíritu, si no es en la anticipación visionaria? Se comprende que el pensamiento retroceda ante esta pasmosa alianza del horror y el deseo, y que ése sea el punto de ruptura definitivo con los paganos que rechazan la barbarie: la muerte querida y buscada como signo de elección, la infamia de tener un Dios que ha agonizado y muerto en la Cruz, lo inaudito de un cuerpo transfigurado en el más abominable de los éxtasis, la vanidad de abordar el orden del mundo y las leyes de los hombres con un bagaje de fábulas... De ahí, por citar un ejemplo, la repulsión del emperador Juliano hacia «esos accesos de delirio que hacen desear la muerte con la idea de que volarán al cielo tras habérles quitado violentamente la vida»⁴¹. Y hacia el subsiguiente «culto a la muerte» o a los mártires, algo que según Peter Brown era nuevo y tuvo múltiples efectos⁴².

Siguiendo la misma lógica de la inversión, también en este caso los obispos cristianos supieron ocultar lo innombrable y abordar con eficacia la continuidad de la tierra en el Cielo. Volatilizado el cuerpo de la víctima, y con él todo rastro de derelicción, de envilecimiento, que hubieran podido afligirle y sembrar la incertidumbre entre los creyentes; borrada la muerte y suspendidos el tiempo y la historia en torno a la tumba erigida en altar: junto a este cuerpo maravillosamente restaurado del que brota a la luz del día la vida eterna. Facilitada la aproximación y el proceso de elevación en virtud del patronazgo, y por medio de las intercesiones personales que dispensa «el amigo de Dios», ese Santo Mártir tan próximo a los hombres. Se ha encontrado una mediación que une lo visible con lo invisible, y unifica ambas esferas a partir de una misma condición humana. Surge una presencia que sólo un muerto, pero un muerto tan «distinto», podía proporcionar, pues no se esconde ni en la existencia ni en la evanescencia propia de lo celeste. Este cadáver embalsamante y tranquilizador, al servir de prueba de la resurrección y el Reino, obvia la muerte más atroz —y la eclipsa consiguientemente del horizonte de la humanidad— repartiendo el don y la redención en el cuerpo místico: no sólo es ya posible una identificación, sino que el misterio prosigue a través de los milagros (exorcismos, curaciones y otras maravillas) realizados a la vista de la comunidad. Si hay un punto sensible de convergencia entre los dos mundos, es sin duda éste, el círculo protector del que manan lo sobrenatural y el renacimiento, el campo en que todo se hace inmediato, y el Vínculo espiritual puede traducirse en acciones y gracias repetidas, vibrar con una intensidad especial, de un tenor mucho más sustancial que el de las criaturas de otra naturaleza.

«Al dirigir nuestros ojos hacia los restos de los Santos, abarcan realmente el cuerpo vivo en su primera flor: hacen que intervenga el ojo, la boca, el oído, todos los sentidos, y derramando lágrimas de respeto y pasión, dirigen al mártir sus plegarias de intercesión como si estuviera presente»⁶³ (Gregorio de Nissa). El cuerpo es reencontrado ya que un muerto libera de la muerte, el tiempo abre una brecha de eternidad y las fuerzas del Cielo han penetrado profundamente en las de la tierra y han hecho que florezcan los árboles del paraíso. Gracias al Santo-Mártir, el creyente se libera de tal forma de su ansiedad y frustraciones, que san Ambrosio y san Agustín empiezan a disgustarse por esa piedad tan ostensible e impregnada de superstición. Para ellos es preferible tener un poco más de lucidez y comprender los beneficios que semejante flujo de *potentia*, debidamente encauzado, puede proporcionar. En el Libro X de la *Ciudad de Dios*, el Santo —aquel que con su sacrificio lava el pecado original— está por delante del ángel en la cadena de intermediarios que conducen a Dios.

El Cielo no es un círculo, sino una infinidad de círculos que pueden variar, moverse o cruzarse mientras que sus centros coinciden en Dios. Son el alma del lugar, el espacio intensivo de una continuidad espiritual bajo la égida del Mismo y del Uno. Poco importa que el más allá aparezca como una realidad poblada de criaturas inmortales y estacionadas en el Bien, o que se presente como un límite interiorizado y movedido al que nos acercamos por el éxtasis y que se desarrolla hasta el infinito en la apocatástasis (ese movimiento perpetuo con el que el alma no cesa de escapar de sí misma para encontrarse, expansionarse en Dios y continuar su salvación en una ascensión espiral). Interno o externo, trascendente o immanente, virtual o en acto, el Cielo es lo Abierto que excluye el Mal, la muerte. Y cualquiera que sea la antropología considerada, el cuerpo (en sí mismo o en sus efectos) no es más que el otro que debe someterse al mismo, la parte pasajera y secundaria que, para completar el todo, tiene que ser dominada, vencida o al menos neutralizada de modo que no pueda entorpecer al alma. Tanto en este proceso de elevación como en el Cielo, no existe por sí mismo, no deviene causa activa y libre, principio de vida. Y sólo halla sus virtudes *in alio*: de ser creado, de haber sido adoptado por Cristo, de servir y elevar lo que está hecho a la imagen de Dios, de unirse con el alma y de introducirse en las regiones etéreas... El alma recobra sus facultades propias y extraordinarias, que le permiten anticiparse a la vida futura, mediante una ascensión continua o una retirada provisional del cuerpo. Sin duda, el Vínculo

se pone de manifiesto en un cadáver conservado de forma sobrenatural. Pero lo que llega al Reino de Dios es un cuerpo de una materia singularmente enraizada. E incluso entonces, en su plena realidad, en la cima de su poder y su gloria, lo único que hace es corresponder al alma, reflejarla y doblarla en sus movimientos y afectos. Así pues, no sólo el alma es indisoluble del cuerpo, sino que su espiritualidad no implica nunca una incorporeidad propiamente dicha. Ya esté sola, ya se encuentre provista de un recubrimiento pneumático, comparte la sutileza, esa evanescencia que significa a un tiempo el alejamiento de lo terrestre (o la proximidad a lo celeste) y la imposibilidad de una asimilación a Dios. La representación del elegido tiene que dar cuenta de esa doble desigualdad (entre el alma y el cuerpo, y entre el alma y Dios). Se crea una fuerte tensión entre dos polos (el inmaterial y el material) en altura, allí donde se da una casi-incorporeidad o una espiritualización máxima —aunque no total— del alma y el cuerpo, por fin solidarios y complementarios. De hecho, el cuerpo carnal y el alma (o su parte superior, el espíritu) sólo son estrictamente opuestos en el plano moral. Pero la definición del cuerpo glorioso, en su ruptura con la armonía griega y en su parte de misterio, se ha dejado apresar por necesidades prácticas, que refuerzan las contradicciones en detrimento de las diferencias: el simple proceso espiritual de elevación se llena de gradaciones, mediaciones o anticipaciones. La Patrística, sin asociar el Mal con la materia y respetando la jerarquía de los principios, ha tratado de idear una difícil separación entre ambos, de delimitar una identidad celeste que sólo se establece firmemente con exclusión del pecado y la muerte, o con la Unión en Dios. La paradoja de la resurrección consiste en que hace a la vez más sensible y más misteriosa la inmortalidad. Mientras que el devenir celeste del alma se presta a toda suerte de evaluaciones, el cuerpo glorioso posee realmente la dimensión del milagro.

NOTAS

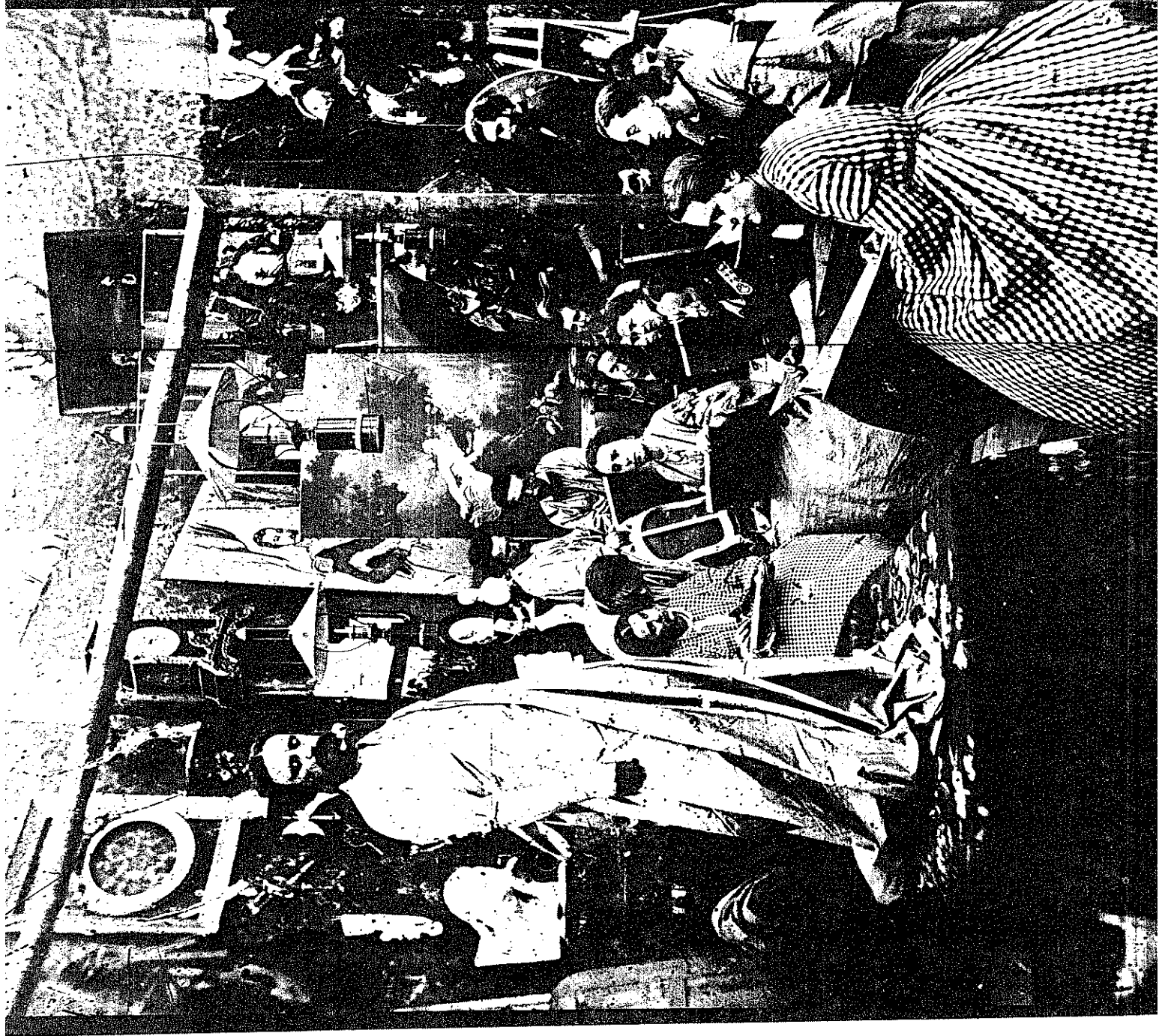
1. *Timeo*, 51c-52c.
2. *Vocabulaire des Institutions Indo-européennes*, vol. I, cap. 15. Ver también Michel Certeau, «Une pratique sociale de la différence, croit», en *Faire Croire (Actes du colloque de l'École Française de Rome (1979-80))*.
3. Cf. *Les plus beaux textes sur l'au-delà* (traducción J. Goubert y L. Cristiani, París, 1950), y J. Nredlika, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts*, Louvain, París, 1971.

4. Enarrat. in Ps XXXI serm. III.8. Dios no habita en un lugar: no es contenido sino continente; dicho de otro modo, es el lugar de todas las cosas y es su propio lugar. Esta idea, que ya fue formulada por Filón de Alejandría, será retomada por Tertuliano, quien explica que si Dios está en un espacio, éste tiene que ser superior a Dios y eterno como él.
5. El Cielo se presenta como un campo de investigación ecléctica y muy densa, en la que intervienen numerosos poderes y saberes: cúmulo de tradiciones antiguas, mezcla de fuentes, lógicas y registros en el conjunto enciclopédico que se refiere a él en la búsqueda paciente de los signos y estados divinos... Una cosa es segura, que para los paganos el conocimiento de los fenómenos celestiales es «la actividad que proporciona más serenidad en la vida» y «no tiene más fin que la ataraxia y una serena confianza, el mismo fin que el resto de las investigaciones» (Epicuro, *Epístola a Pitocles*, 85). Ataraxia al considerar «la naturaleza desvelada en todas sus partes» (Lucrecio), al «sumirse en la totalidad del mundo» (Séneca) y al aprehender los principios eternos y primarios que rigen el universo. Sentimiento de confianza al imaginarse el estado de tranquilidad dichosa alcanzado por el alma al llegar a esa cima una vez despojada de su cuerpo. Cualesquiera que sean las escuelas de pensamiento, la contemplación de los cuerpos celestes hace partícipes de la sabiduría, entendida como progreso espiritual y ejercicio del pensamiento puro que sobrepasa los límites de lo sensible y del yo. Honra la armonía divina en la que nada se esconde ni divide, y el ámbito de necesidad en el que el intelecto se sitúa en presencia de sus verdaderos objetos. Si los astros se divinizan, es porque unen racionalidad y esplendor, porque sugieren una confluencia entre la inteligencia que ordena sus movimientos infalibles y un cuerpo luminoso que irradia luz. Los himnos a ellos consagrados y que dice Porfirio elevan su forma de expresión hasta lo sublime, reflejan la misma «divina voluptas» que encontramos en los textos filosóficos de cualquier tendencia. Ver P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophiques antiques*, París, 1987, y F. Cumont, *Astrology and Religion among the Greeks and Romans*, Londres, 1912.
6. Enn III,6, 6.
7. VII, 54.
8. Enn VI 9,10,12.
9. Protrep. XII, 119 1).
10. Cf. Courcelle, págs. 562-624.
11. La imagen platónica es citada por san Agustín a propósito del acto sexual, y por Gregorio de Nissa para comentar la parábola de Lázaro y el rico Epulón.
12. Según Calisto, la Resurrección hace pensar en la historia de Aristote Proconeso, quien, si hemos de creer a Píndaro y Herodoto, fue encantado por la muerte y después se le vio en distintos lugares del mundo como mensajero de las volutas divinas (Contra Celso III,26).
13. Cf. la contribución de P. Brown, «Antiquité tardive», en *Histoire de la vie privée* (I).
14. «La filosofía ha llegado a nosotros robada o regalada por un ladrón» (Clemente de Alejandría, Stromate I, 17, 81, 4, trad. Caster). Citado por J. Pepin en «Christianisme et mythologie», en *Dictionnaire des mythologies* (bajo la dirección de Y. Bonnefoy), París, 1981.
15. Serm CCCXLIV 4.
16. Según Pelayo el pecado no es propio de la naturaleza humana, y su generalidad tiende a la imitación y a la costumbre. Se hace hincapié en el libre arbitrio, del que proceden el mérito y la fe.
17. *Ciudad de Dios* XIII 15 Ba 135. Cf. J. L. Chretien, *Percourir mourir et devenir mourir selon la théologie chrétienne. Le temps de la Reflexión*, París, 1982.
18. *De Principiis* IV, III, 1 (trad. Crouzel, Simonetti, París, 1978).
19. La noción pitagórica de origen supone que el alma, tras la muerte, reviste un cuerpo aéreo que conserva el eidos, la forma del cuerpo.
20. Este episodio evangélico ha avivado el debate sobre la resurrección: desde el fondo del Hades el rico Epulón pide a Lázaro que introduzca la punta del dedo en el agua para refrescarle la lengua (Luc XVI 24). La presencia de estos órganos después de la muerte ha dado lugar a interpretaciones encontradas, sobre todo las de Orígenes y Tertuliano.
21. Comentario sobre los salmos, I, 5.
22. Cf. M. Crouzel, «Le thème platonicien du véhicule de l'âme chez Origène», *Dialéctica* 7 (1977); A. J. Festugiere, «De la doctrine «origéniste» du corps glorieux sphéroïde», *RSPbTh* 43 (1959); A. V. OFM, «Identidad entre el cuerpo muerto y resucitado en Orígenes según el "De Resurrectione" de Methodio de Olimpo», Jerusalén, 1981, Dodds, Edition Proclus, *The element of theology*, Appendix II, Cambridge, 1963. E. H. Pagels, «The Mystery of the Resurrection»: a Gnostic Reading of 1 Cor 15», en *JBL* 93 (1974); J. Laporte, «La Chute chez Ph ton et Origène», *Kyriakon, Festschrift J. Quasten* 1, Münster, 1970; H. Cornélis, «Les fondements cosmologiques de l'eschatologie d'Origène», *RSPbTh* 43 (1959).
23. Para Plotino el alma que no está completamente sumida en el mundo material está rodeada por un cuerpo neumático, que la reviste antes de que descienda al cuerpo (al llegar la muerte, se desprende de él si es pura y se ha despegado de lo sensible). Para Porfirio el alma del mundo tiene un *ochema* que no se distingue de la luz y emana de todos los seres. La aureola del alma, si bien no es tan sutil, es de la misma naturaleza que ese halo resplandeciente. (Jamblique) y Proclus también insisten en la necesidad de purificar esa envuelta protectora, que amortigua las sensaciones, por medio del conocimiento, la teurgia y la virtud. De acuerdo con esta noción, muy extendida en aquella época (también la encontramos en la literatura hermética), después de la muerte hay apariciones de espectros con forma corpórea, que se insinúan entre los vivos o en los sueños.
24. E. L. Fortin, *La querelle de l'âme en Occident*, París, 1959.
25. Cf. M. Spanneut, *Le stoïcisme de Pères de l'Eglise. De Clément de Rome a Clément d'Alexandrie*, París, 1957; G. Verbeke, *L'évolution de la doctrine du pneuma des Stoïciens à Saint Augustin*, París, 1945.
26. Orat. XV, ed. A. Puech, París, 1903.

27. Tertuliano, *La resurrección des Morts VII*, pág. 53 (trad. M. Moreau, París, 1980).
28. «En el hombre hay algo más elevado que el elemento terrestre. Los que tienen el alma como es debido se dirigen firmemente hacia Dios, que se les parece, y siempre desean oír hablar de él y pensar en él», dice Celso (*Contra Celso* I,8). «La religión tiene cuatro fundamentos principales: la fe, la verdad, el amor y la esperanza. Es preciso creer, porque no hay salvación para aquel que no se dirige hacia Dios; es preciso que ponga todo el cuidado, todas sus facultades para conocer la verdad acerca de Dios. Cuando se le conoce, hay que amarlo», Porfirio, *Ep. a Marcella*, ed. Nanck en la Teubneriana 7, 12, 13.
29. Cf. De Labriolle, *La réaction païenne*, París, 1950, págs. 260-261; J. Pepin, *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Ambroise Ex I, 1, 1-4, París, 1964.
30. *Ciudad de Dios*, Libro XIII y XXII; y *Serm* 242.
31. *Contra Celso* IV 5.
32. Clem 26, 1. Cf. Ton H. C. Van Eijk, *La resurrección des morts chez les Pères Apostoliques*, París, 1974.
33. «Lo que tú sientas no es el propio cuerpo que ha de venir, sino un simple grano como de trigo o cualquier otra cosa.»
34. Cf. A. Michel, «Resurrección des morts», en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, C LIX-LXII, col. 881-885.
35. Ench LXXXIX, col. 273. Cf. A. Choller, «Corps glorieux» en *Dictionnaire de Théologie Catholique*.
36. «No oso definir cuáles serían los movimientos de esos cuerpos, porque no puedo figurármelos. Pero tanto los movimientos como los estados, y el mismo aspecto exterior, todo será lo que debe ser, pues entonces nada de lo que no conviene podrá ser. Sin duda, allá donde quiera ir el espíritu, se dirigirá instantáneamente el cuerpo, y el espíritu no podrá desear nada que sea inconveniente para el espíritu y el cuerpo... Él mismo será la meta de nuestros deseos, porque se le podrá ver sin fin, amar sin saciedad y adorar sin trabajo...», Ench. 1786-1788.
37. *Homilias sobre el Hexameron VI I* (trad. Giet, París, 1949).
38. Cf. B. Teyssyde, *ANGES, astres et cieux*, París, 1986, pág. 187. Ver también F. Cumont, «Les anges du paganisme» en RHR, vol. 72, 1915, A. J. Festugiere, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, I IV, París, 1944.
39. S. 4, 2.
40. M, 9, 1.
41. Citado por De Labriolle, pág. 419.
42. P. Brown, *Le culte des Saints, son essor et sa fonction dans la Chrétienté latine*, París, 1984.
43. *Encomium sur St. Théodore* PG 46 740B.







Fotografías

- Anderson, pág. 46
Carol Beckwith, págs. 201-216
Biblioteca Apostolica Vaticana, págs. 74, fig. 4, 543
Bibliothèque Nationale, págs. 148, 160-161, 162-163, 164-165, 374, 389, 394, 430, 447
Brooklyn Public Library, págs. 421, 422, 423
Bulloz, págs. 128, 350
Byzantine Museum, pág. 78
Jean-Loup Charmet, págs. 108, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 236 dcha.; 471, 484, 554-555, 556-557
G. Dagli Orti, págs. 218, 518, 535
Explorer Archives, pág. 86
Graudon, págs. 241, 244, 247, 250 izda.; 256, 257, 260 izda.
The Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, pág. 262 dcha.
Kharbine Tapabor, pág. 352
Kunsthistorisches Museum, pág. 254
Musée des Beaux Arts, Dijon, pág. 74, fig. 3
National Gallery of Art, pág. 236 izda.
Cortesia de la New York Academy of Medicine Library, pág. 434
New York Public Library, pág. 417, 418
Jonathan Parry, págs. 490, 495, 504
Philadelphia Museum, pág. 262 izda.
Phototest, pág. 406
Roger Viollet, págs. 16, 22-23, 180, 181, 466, 468, 558-559
Shark International, pág. 12
Staatsgemäldesammlungen, pág. 240 izda.
Jean Vigne, págs. 197, 198, 199
Visual, pág. 250 dcha.
Zodiaque, pág. 139

