

universidad de méxico

278

literatura y pornografía



poesía de gonzalo rojas, antonio cisneros,
huberto batis, josé kozer, lavín cerda,
gutiérrez vega y arturo trejo

textos de
tununa
mercado,
héctor
valdés,
enrique
molina,
klossowski,
bataille,
sade,
diderot
y casanova



ensayos de
garcía ponce,
morales,
garcía oroepza,
curiel, sontag,
george elliot
y glantz

crítica
sobre
sade,
gamboa,
bataille,
lawrence,
miller,
apollinaire
y foucault

teatro
de
ludovic
janvier



sobre
la
pornografía:
50 autores 50

una novela
de alberto dallal



Sumario Volumen XXXII, números 3 y 4, noviembre-diciembre de 1977

El sexo es una escritura muy cruzada (la imposibilidad de la definición), 2



Gonzalo Rojas

El fornicio, 5

Pierre Klossowski

Roberte y el tocador, 16

George P. Elliot

Contra la pornografía, 19

José Kozer

Luba ama a Vera con encono, 30

Alberto Dallal

Toda una vida, 31

Hernán Lavín Cerda

La crujidera, 41

(y otros textos)



Tununa Mercado

Tres textos, 42

Huberto Batis

LXIX, 47

Antonio Cisneros

Dos poemas, 48

I Hacia Báthory (acto para un personaje en seis momentos)

por Ludowic Janvier

Sade, Diderot y Casanova en la cárcel, la ópera y la alcoba, 49

(Montaje de Margo Glantz)

Héctor Valdés

Desespoir, 64

Fernando Curiel

Capítulo único sobre las posturas de

Santa y las imposturas de Gamboa, 65

Hugo Gutiérrez Vega

Oda litúrgica para "La mujer de

ámbar", 69

Enrique Molina

La Delfina y el sistro, 70

Miguel Angel Morales

Sade: el goce del instante, 73

George Bataille

El ojo del gato, 77

Guillermo García Oropeza

El amor libertino, 79

Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

Susan Sontag

Sade y Bataille, 86



Libros

Gustavo García

Lawrence y Miller: hacia una redefinición de la sexualidad, 89

Víctor M. Navarro

Los once mil falos de Guillaume

Apollinaire, 90

Roberto D. Ortega

Foucault: para una arqueología de la sexualidad, 91

La Redacción

Reseña de reseñas, 93

Arturo Trejo

Onán (tercera de forros)

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Revista de La Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año

Precio del ejemplar: \$ 30.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT



Pornografía, erotismo, obscenidad, palabras a las que, como dijo Picabia de la moral, no les quedan bien los pantalones: palabras todas que se debaten, no menos que aquello de lo que son signo, entre la satanización y la permisividad; palabras que remiten a o son escamoteo finalmente de lo que Foucault ha llamado “la voluntad de saber”; palabras que cercan y a la vez ocultan: obscenidad, pornografía, erotismo: detección, grafismo del deseo, *escritura de las putas* (rabiza, hetaira, callonca —protéjase en su eufemismo), ejercicio de una territorialidad intermitente y postergada, cargada de culpa si bien central, dinámica aunque vacilante.

Si es el sexo una realidad natural, la pornografía y sus variantes son floraciones de la cultura. De ahí que sean merma de los puntales de la tribu, pues siempre apuntan hacia nuestras más ocultas posposiciones, hacia los devaneos de nuestra soledad. De ahí que para el individuo sean morosa delectación de los sueños y otros rezagos veleidosos, pudor de su sociabilidad, solcito lastre de su decencia. Son también (Nuestro deber es ser humanos: violemos los principios —Greene) el resumidero de las encontradas proposiciones surgidas del Derecho, la Medicina, la Antropología, la Psicología, los Manuales de Urbanidad y la Legislación Canónica. De Cinulco a Freud y a la nota roja, de los procesos contra Flaubert, Sade, Baudelaire a la industria porno, un desacuerdo fundamental robustece el malentendido que satura las relaciones entre el placer y la sociedad. La mano que viste a La Diana fracasa al espantar en el mismo movimiento los cuernos sodomitas de su propia castidad: ¿dónde comienza el erotismo y cesa la obviedad pornográfica? ¿qué hace de la genitalia una obra de arte, o viceversa? ¿qué, quién, cómo establece la distancia entre lo público y lo púdico, lo vestido y lo desnudo?

La discusión sólo puede arrancar del conocimiento, no del clandestinaje, de la asunción que no del solapamiento de los amplios avatares de la materia erótica.

Imposible hablar del sexo sin posar un poco. Ante el sexo y su cultura siempre somos inocentes. “Desafiamos el orden, nos sabemos subversivos” dice, otra vez, Foucault, pues, históricamente, estamos ante el secreto que incita, conmueve y *siempre está ahí*.

No todo lo que contiene este número es o quiere ser pornográfico, o erótico u obsceno; de serlo en serio, además, se sancionaría en “lo culto”. Creemos que quieren ser muestras, sí, modos de poner en relieve el secreto, el placer de escribirlo, de participar en la mecánica misma de las incitaciones.

La redacción

El sexo es una escritura muy cruzada

(la imposibilidad de la definición)

Lo obsceno es lo que está "fuera de escena" y habitualmente oculto. Si aplicamos esta idea a la literatura podemos decir que un *libro obsceno* es aquel que, en un tiempo dado, ve constreñida su capacidad de circular libremente por razones de su material temático erótico o su manera de tratar la materia erótica. El elemento tiempo es importante porque lo que es obsceno para una generación puede no serlo para otra.

Havelock Ellis
The dance of life, 1923

Una clasificación de los tipos de literatura erótica:

- 1 Relatos de genuino placer sensual: alegre, exuberante y esencialmente sanos (Henry Miller)
- 2 Estimulantes, pornográficos (Cleland)
- 3 Filosóficos (Sade)
- 4 Dramáticos, con énfasis sobre la situación (Boccaccio)
- 5 Impúdicos y escandalosos (Rabelais)
- 6 Surrealistas (Piombo)
- 7 De manual instructivo (Kama Sutra)
- 8 De encuesta científica (Kinsey)

No todos los escritores ni todos los textos caen limpiamente en una clasificación particular. Ten-



nessee Williams, por ejemplo, es un escritor *serio* que a veces cabría en la clasificación dos. El tipo ocho parece fuera de tono pero libros así son leídos por personas que persiguen una estimulación inmediata.

John Atkins
El sexo en la literatura

Te complaces en halagarte en sitios de baja estofa, no en la compañía de tus amigos sino de meretrices, estás rodeado de innumerables alcahuetas y llevas bajo el brazo escritos de Aristófanes, Apolodoro, Amonio, Antiphanes y los de Gorgias el ateniense por todas partes, libros todos sobre las ramerías de Atenas. Mereces que se te llame *pornógrafo* tanto como Arístides, Pausanias y Nicófanos los pintores.

Cinulco *A un sofista*. (IV, A: C.)

¿La tierra pornografía? Si tan sólo supieran qué tan mala es la vida se dejarían de estupideces.

Emile Zola (Según L. W. Tancock en su prólogo a la edición inglesa 1918).

Si alguien hubiera tan amante de la pureza como para buscar que ningún deseo inmoral surgiera en su mente, y para que su imaginación estuviera siempre libre de cualquier idea obscena, sería incapaz de lograr sus fines sin cerrar sus ojos y sus oídos, y sin deshacerse del recuerdo de muchas cosas vistas y oídas. Tal perfección es inconseguible mientras veamos humanos y bestias al rededor nuestro y conozcamos el significado de ciertas palabras que necesariamente forman parte de nuestro lenguaje. Es algo fuera de nuestro control tener o carecer de ciertas ideas cuando ciertos objetos golpean nuestros sentidos; se imprimen en nuestra imaginación nos guste o no. La castidad no peligra por ello, suponiendo, claro, que no nos entreguemos a ellos ni les otorguemos nuestra aprobación.

Pierre Bayle
Dictionnaire Historique et Critique (1728)

Dar gracias debemos a los que escriben porque de los vicios nos avisamos y de los acertamientos quedamos prudentes y enseñados.

El Marqués de Santillana,
Proverbios, 1443

(El elemento pornográfico aparece cuando hay excitación sexual con deseo de humillar, maltratar o degradar lo sexual.) Esta es la razón que explica cierto elemento pornográfico en casi toda la literatura del siglo pasado y que mucha gente aparentemente pura posea una fasceta pornográfica, y nunca fue el apetito pornográfico más fuerte que hoy. Es signo de la condición enfermiza del cuerpo político. La manera de



tratar la enfermedad es sacar de lo oculto lo sexual y la cuestión de los estímulos sexuales. El verdadero pornógrafo detesta a Boccaccio porque la fresca y sana naturalidad de sus cuentos lo obliga a darse cuenta de qué clase de rata pornográfica es él. Hoy en día debería darse a todo mundo, joven o viejo, si es que les interesa, un libro de Boccaccio. Sólo una franqueza natural y sencilla ante el sexo hará bien ahora que estamos empantanados de pornografía clandestina o semiclandestina. Y quizá los narradores del renacimiento, Boccaccio, Lasca y los demás, sean el mejor antidoto que podemos encontrar ahora, del mismo modo que más emplastos de puritanismo serían el más nocivo remedio al que se podría recurrir.

D. H. Lawrence
Pornography and Obscenity, 1929

La pornografía es el arte que atrae a las personas hacia el sexo; la obscenidad es el nauseabundo sucedáneo del sexo que las hace repeler la experiencia real del sexo. La pornografía te lleva hacia el sexo, la obscenidad te aleja de él.

Ronald Duncan
Lyrics of John of Rochester, 1948

En todos los lugares y en todos los tiempos existen palabras y actos que pueden producir escándalo, ver-

güenza ante la sociedad y risa. La pornografía, en cambio, parece ser un fenómeno mucho más extraño. Quizá porque sólo es posible en sociedades letradas; lo que es obvio es que el placer de la obscenidad es predominantemente social, el de la pornografía privado.

Geoffrey Gorer
The pornography of Death, 1955

Creo que la pornografía es la representación explícita en literatura (o las artes gráficas, e incluso la música, para el caso) de la conducta sexual de los seres humanos. (Supongo que pueden incluirse dioses antropomórficos, demonios, etc.) Me parece que esta representación es una empresa perfectamente aceptable. Esperaría que, de ser realizada con cierta habilidad, provocara pensamientos lujuriosos en el lector, lo que no me parece de ninguna manera objetable. Como tampoco me lo parece que el placer sexual se encuentre entre los objetos deseables que la literatura nos presenta: heroísmo, virtud, paz, muerte, Dios, sabiduría, etc.

Lionel Trilling
The Last Lover, 1958

Un muchacho de 16 años encerrado en el baño con la foto de una prostituta está ubicando la base física de su neurosis —quizá luego lo pague con una irritante sensación de culpabilidad, malos reflejos y un nervioso orgasmo, pero, al menos, no está buscando un fetiche— eso no es malo, por el contrario, inicia la búsqueda de una compañera. Si no lo hace, en la espera de que su satisfacción nazca de él mismo, también estará pendiente de su llegada: su sueño es qué tan climático sería todo si encontrara una mujer así en la realidad. Otro tanto merece ser dicho de la pornografía. Debe decirse también que la pornografía no prepara para el sexo. En la fantasía pornográfica, todos se vienen al mismo tiempo, los torsos son delgados, el olor es limpio, el placer llega como el maná. Qué decepción para el adolescente sensible que reúne suficiente valentía para ir en pos de su primera experiencia real. Para bien, como a veces puede ser, se encuentra con pequeños detalles para los que no está preparado, con responsabilidades que nunca imaginó. Nada en su vida fantástica sexual lo preparó para la ternura, para la guerra, para la trágica necesidad de convertir el sexo en amor o incluso para disminuirlo en algo aún más pequeño.

Norman Mailer
Advertisements for Myself, 1958-59

Quizá valga la pena enfatizar que la pornografía implica cierta actividad gráfica. Así sea en literatura o en artes plásticas, el efecto deseado se logra mediante el uso de imágenes. Suele haber un cuadro sucio, ya di-



rectamente, ya evocado por las palabras. Hay una enorme cantidad de arte y de literatura que es erótica en el sentido en que estimula las emociones sexuales, pero que carece de intención pornográfica al dejarlo todo a la imaginación. El consumidor tiene que inventar sus propias imágenes, y siente, ignora con qué justificación, que no hay daño en ello. En cualquier caso, la libertad de la imaginación privada no puede ser restringida por medios públicos, aunque quizá Platón y Pavlov (y, en un plano satírico, George Orwell) jugaron con la posibilidad de hacerlo.

En la pornografía, una imagen visual o verbal actúa como estímulo directo sobre los impulsos eróticos que siempre se hallan en estado latente y listos a ser estimulados en las personas comunes. Hay imágenes pornográficas que son demasiado oscuras o crudas para lograr el efecto buscado: simplemente son malas. La "buena" pornografía implica una habilidad artística adecuada, y esta habilidad puede ser tan grandiosa como para provocar el de todos conocido argumento de la justificación artística. Yo mismo he empleado este argumento en el pasado, pero ahora dudo que sea muy lógico. De hecho, hay fuertes razones para creer que mientras más artísticas sean las imágenes, más efectivas serán y, por lo tanto, más reprehensibles desde el punto de vista legal. Es un hecho, también, que son pocos los artistas de prestigio que han desarrollado una actividad pornográfica deliberada. Los incidentes pornográficos que pueden hallarse en Chaucer o en Shakespeare son parte de su integridad realista.

La pornografía es un asunto importante porque es una de las múltiples manifestaciones de la corrupción espiritual y de la alienación social del hombre; pero tratarla como un fenómeno aislado no es solamente inútil, sino positivamente dañino al espíritu humano, ya de por sí enajenado y medio sumergido en el tumulto de nuestros conflictos sociales. Lo que no es importante es si *El amante de Lady Chatterley* o *Ulises* son obras pornográficas en el sentido legal. La cuestión es si esos libros emiten aunque sea un parpadeo de luz desde la ahogada lámpara del espíritu, y esto, creo, es algo fuera de discusión. En el turbio caos de la literatura moderna, Joyce y Lawrence son de los pocos escritores que nos comunican la convicción de que el espíritu de Dios aún se manifiesta en el espíritu creativo del hombre, aún se posa sobre las aguas.

Sir Herbert Read
Does pornography matter?, 1961

El objeto de la pornografía es la alucinación. Se supone que el lector debe identificarse con la voz que dice "yo" o con la situación general, a tal extremo que por lo menos produzca las consecuencias físicas de la excitación sexual; si el trabajo es exitoso, debe producir un orgasmo. El lector debería sufrir las sensaciones físicas y emocionales, aun-

que sea de forma disminuida, que sufriría de estar realmente tomando parte en las actividades descritas.

Por lo que a mí cabe, la pornografía, en tanto literatura, es paralela a otras formas literarias de la alucinación. En todas ellas las cualidades de estilo, caracterización, profundidad, trama, ingenio y lo que se quiera, "virtudes" que adornan el cuerpo literario, son definitivamente irrelevantes; el que Edgar Poe escriba historias de horror, Surtees de cacerías y Cleland de cosas sexuales o Saintsbury de vinos y viñas no es más que un feliz accidente. La gran mayoría de libros alucinantes carecen de más cualidades que aquellas que necesitan para producir, rudimentariamente, sus efectos. Si fallan en eso, carecen totalmente de cualidades.

Geoffrey Gorer
Does pornography matter?, 1961

Escribir sobre asesinatos es, aparentemente, algo "sano"; escribir sobre el placer sexual no lo es. Nadie, parece asumirse así, cometerá un asesinato sólo por pasar sus ratos de ocio leyendo historias de asesinatos; pero hay el grave peligro de que la gente cometa actos sexuales ilegales por haber leído pornografía (desde el punto de vista de la ley, por supuesto). Esta creencia en el efecto incitante de la pornografía algo nos dice de las mentes de los legisladores y de la gente respetable que los apoya: para ellos, aparentemente, la ilícita indulgencia sexual es una tentación tan inmediata que se traducirá en acto si se le ofrece la posibilidad a la gente. No parece haber mayor evidencia para sostener esta hipótesis.

Geoffrey Gorer
Does pornography matter?, 1961

Parece existir la creencia generalizada de que todos queremos ser un poco pornógrafos interiores y de que todos queremos hacer lo que los personajes de la pornografía en nuestras mentes, y de que si se le da una forma exterior a estas fantasías en forma de algún trabajo pornográfico se producirá en nosotros el deseo de llevar a la práctica en lugar de retenerlos en la esfera mental, consciente o inconsciente. Esto está lejos de ser verdad, pero es a lo que se suele recurrir para subrayar el efecto corruptor de la pornografía. De hecho, en un esfuerzo por preservar de nosotros mismos una imagen hecha de sólo nuestros buenos impulsos, solemos decir que estas ideas obscenas han sido vertidas a nuestras inocentes mentalidades desde el exterior. Entonces es cuando tenemos que hacernos esta pregunta: ¿cómo es que somos capaces de reconocer estos pensamientos ajenos, y cómo es que nos ponemos en peligro de

querer actuarlos en la realidad, si no es porque, de algún modo, ya estaban dentro de nosotros?

Dr. Robert Gosling,
Does pornography matter? 1961

¿Qué es, después de todo, la pornografía? No es el *sex-appeal* ni el estímulo sexual en el arte. Ni siquiera es una intención deliberada por parte del artista en el sentido de excitar sentimientos sexuales. Nada hay de incorrecto en la sensación sexual de la gente, en tanto no sea anormal, o morbosa o vergonzante. El hecho es que hasta yo censuraría a la pornografía, y rigurosamente. No sería muy difícil. En primer lugar la auténtica pornografía suele ser clandestina. En segundo, se le puede reconocer por el insulto que implica, invariablemente, hacia el sexo y hacia el espíritu humano.

La pornografía es el intento de insultar el sexo, de ensuciarlo. Esto es imperdonable. Tomemos la más baja de sus instancias: la foto de postal que se vende en las calles de casi todas las ciudades. Las

que yo he visto han sido tan feas que lo podrían hacer llorar a uno. ¡El insulto al cuerpo humano, a las vitales relaciones humanas! Convierten a la desnudez humana en algo feo y barato, degradan y afean al acto sexual, triviales, corrientes y molestas... Es la catástrofe de nuestra civilización. Estoy seguro de que ninguna otra civilización, ni siquiera la romana, ha dado muestras de tan inmensa proporción de desnudez degradada e ignominiosa, y de una sexualidad tan sucia, fea y escuálida. Y es que ninguna otra civilización ha acarreado al sexo hacia la clandestinidad y a la desnudez hacia el excusado.

D. H. Lawrence
Pornography and Obscenity, 1930

Una obra pornográfica representa actos sociales que involucran al sexo, frecuentemente de naturaleza perversa o fantasiosa, generalmente escritas sin consultar los límites de la posibilidad física. Tales obras estimulan la fantasía solitaria que, usualmente, después se resuelve, de modo por demás inofensivo, en





la masturbación. Un libro pornográfico es, entonces, un instrumento para lograr una catarsis sexual, pero raramente promueve el deseo de lograrla por medio de una alianza social, de un acto erótico en congregación: en una palabra, ese libro es el sustituto de un compañero o compañera. La pornografía puede ser verbal o visual, aunque el estímulo visual suele ser más intenso que el verbal. Si cualquier cosa que estimule la fantasía sexual y conduzca al onanismo es pornografía, entonces la pornografía está en todas partes: anuncios de ropa interior, fotografías provocativas en los diarios dominicales. Etimológicamente (*porne*, en griego, significa "puta") cualquier fotografía despersonalizada de un posible camarada sexual representa la más pura pornografía conseguible; qué tanto más estimulante es, sin embargo, una muchacha real en minifalda. Las mujeres no pueden evitar moverse, y los hombres no pueden evitar el ser movidos. Un libro pornográfico y uno didáctico tienen esto en común: estimulan, y suponen que el resultado del estímulo se llevará a cabo en actos reales: la masturbación o actos de importancia social. Difieren de una obra literaria en el hecho de que el objetivo de la obra literaria es suscitar emociones que se resolverán no en actos sino en una experiencia artística. Esto es a lo que se refería Aristóteles en su doctrina de la catarsis. Si leemos un libro o asistimos al teatro o al cine y nos sentimos compelidos a descargar la emoción acumulada en algún acto social o solitario, entonces hemos experimentado buena pornografía o buen didactismo, pero muy mal arte. La pornografía es, pues, inofensiva mientras no corrompamos nuestro sentido del gusto confundiéndola con la literatura. Hay quien sostiene que la pornografía, por otra parte, puede inducir a mentes inestables a llevar los elementos fantasiosos, particularmente cuando implican elementos de crueldad, a la vida real. Aquel asesino de hace unos años, Brady, aparentemente leyó al Marqués de Sade y su crimen resultó ser nauseabundamente sádico. Es evidente que Sade ayudó a estimular una naturaleza ya de por sí perversa, pero hay que recordar que una naturaleza tal puede ser estimulada por cualquier otra cosa. Cualquier libro puede utilizarse como instrumento pornográfico, incluso una gran obra literaria, si la mente lectora que como tal lo utilice está fuera de balance. Una vez encontré a un niño masturbándose frente a los grabados de una Biblia victoriana. Varios asesinos monstruosos han admitido estimularse durante el sacrificio de la Misa. Un multiasesino en los Estados Unidos confesó sentirse hechizado por el episodio entre Isaac y Abraham en el *Antiguo Testamento*. Prohibase el Marqués de Sade y tendrá igualmente que prohibirse la Biblia. Nada de desnudos artísticos ni académicos, nada de anuncios de medias, nada de mujeres (a menos que se cubran islámicamente) por las calles de las ciudades. Nada de *Hamlet* ni de *Macbeth*. Habría, entonces, al prohibir el origen de las razona-

bles catarsis del arte, mucho más asesinos que víctimas.

Anthony Burgess
"What is pornography?" *Urgent Copy*, 1968

El mejor argumento contra la censura proveniente de la iglesia o el estado respecto a la pornografía es, todavía la frase de Juvenal:

"*Quis custodiet ipsos custodes?*"

Estoy en favor de la obscenidad y en contra de la pornografía. Lo obsceno es lo directo y la pornografía es lo sinuoso. Creo decir la verdad, con toda frialdad y, de ser necesario, con intención ofensiva, sin disfrazarla. En otras palabras, la obscenidad es un proceso de saneamiento, mientras que la pornografía sólo aumenta la tenebrosidad. Es posible que yo haya usado la obscenidad como una técnica de conmoción. Empleé la obscenidad tan naturalmente como emplearía cualquier otra forma de hablar. Es como respirar, como parte de todo mi ritmo. Hay momentos en que uno es obsceno y hay momentos en que no... Yo he escrito tanto de metafísica disparatada como de sexo. Los críticos de mi obra prefieren reparar en el sexo. El sexo ha desempeñado un papel en mi vida. Mi vida sexual ha sido muy rica y no veo por qué haya debido dejarla fuera de mi obra.

Henry Miller
El oficio de escritor (The Paris Review interview), ca. 1960

¿No se necesita ser brutos para llamar al acto del que somos producto, un acto brutal?

Montaigne
Sur Virgilius, 1643

Es imposible explicar la obscenidad sin ser obscenos.

G. B. Shaw
Prefaces, 1923

Si no se usa con corrección el lenguaje, lo que se dice no es lo que se quiere decir. Si lo que se dice no es lo que se quiere decir, lo que debería de hacerse deja de hacerse; si se queda sin hacer lo que debe hacerse se corrompen la moral y el arte; si se corrompen la moral y el arte desaparece la justicia y el pueblo queda sumergido en desvalida confusión.

Confucio
Los Proverbios

Si tu deseo es ser comprendido por todo mundo aparte de los universitarios de Roma, habla con claridad y di coger, verga, coño y culo. Ustedes y su paja en el ojo, obelisco en el Coliseo, puerta del huerto, llave en la cerradura, mirlo en el nido,



espada en la funda, y su estaca y su báculo, sus chirivías y sus pastinacas, sus gorriones, manzanas, hojas de misal, sus *su cosa* y *su instrumento*, sus *verbi gratia*, sus asuntos, buenas nuevas, asas, flechas, zanahorias, raíces. . . En fin ¿por qué no dicen sí cuando quieren decir sí y no cuando quieren decir no? Y si así no han de hacerlo ¿por qué mejor, simplemente, no se callan?

Pietro Aretino
Il Ragionamenti, ca. 1645

La idea de pornografía es totalmente ajena a la cultura greco-romana. Para ellos, la idea de hacer de lo erótico una cuestión especial en las artes era imposible. Ni qué decir de su posible clandestinaje o prohibición. Licht encontró la palabra *pornographos* —el que escribe sobre las prostitutas— una sola vez en sus lecturas clásicas. Para ellos —más quizá para los griegos que para los romanos— fornicar, como cualquier otra cosa, era un acto digno para ser explicitado en la religión, en la narrativa, la tragedia, la comedia, la poesía y la sátira. Lo que pasa es que no era un tema “cargado” socialmente. Podía estar bien o mal, ennoblecer o degradar, lo mismo que cualquier otro asunto de la vida humana. No había una zona especial o demarcada, no había mecanismos de exclusión operando. Esto se aplica a la cultura como un todo; los temperamentos ascéticos

7

y pudibundos, naturalmente, no faltaban, y sus escritos fueron luego avalados por el cristianismo. Pero no eran ellos la cultura; eran individuos.

Wayland Young
Eros denied, 1964

La música es otro asunto. Uno puede poner la fornicación en la música como cualquier otra cosa, y quizá mejor aún. Algunos fragmentos de *El matrimonio* de Stravinsky, son tan abiertamente eróticos como cualquier cosa impresa. Una buena cantidad de Jazz y de música latinoamericana —sobre todo del Caribe— se tambalea en la frontera entre música y fornicación. Jazz quiere decir coger; eso es lo que la palabra significa. Viene del francés *jaser*, que tiene, o tenía, dos significados: primero, chismorrear, que da origen a la expresión norteamericana *to jazz*, que significa vagar, perder el tiempo, y, segundo, coger, de donde sale la expresión *hacer el jazz*, *jazzear*. Cuando la palabra surgió por primera vez en New Orleans significaba *música de coger* porque solía ejecutarse en fiestas y burdeles. En la música toleramos lo erótico porque los pacatos, simplemente, no lo distinguen. Una persona que sufriría un síncope ante *El beso* de Rodin o al leer *El amante de Lady Chatterley* puede oír música afro-cubana o Stravinsky o Ray Charles con la más complaciente de las sonrisas.

Hunt Lewinsson
Histoire de la musique, 1969

Atacar al sol expulsarlo del universo usarlo para encender al mundo en llamas. . . ¡esos sí que serían crímenes!

Marqués de Sade
Carta a M. de Coulmiers inspector del Imperio,
1808

. . . Y me retiré a mis habitaciones donde leí *L'Escholle des Filles*, un libro lujurioso que ningún mal hace el leer en tanto se sujete uno a propósitos de información. Después de leerlo lo quemé para que no esté, para vergüenza mía, entre mis libros. Luego en la noche, a cenar y a dormir.

Samuel Pepys
Diario (9/11/1668)

El padre de la pornografía occidental es Nicholas Chorier. Su libro, *Satyra Sotadica*, fue el primero en desarrollar la forma y las líneas generales que prevalecerán después en nuestra cultura. Casi nada se sabe de él. Era un noble provinciano que se convirtió en historiador. *Satyra Sotadica* fue publicado, por primera vez, en 1660, o sea, cuando la novela en prosa



hacia su aparición en Europa. Pretendía ser la obra de una dama española de alcurnia llamada Aloysia Sigea, traducido por un recientemente fallecido humanista llamado Meursius. Consiste de diálogos entre muchachas con nombres latinos que, con demasiada frecuencia recuerdan los tiempos clásicos como "la edad de oro de la fornicación" de la que los modernos han sido expulsados. Es bastante aburrido, y carece del alegre tono vernacular del Aretino. Lo importante es que es el primer libro que no contiene otra cosa más que sexo desde el principio hasta el final. Toda la pornografía posterior es una variante de este primer libro.

Wayland Young
Eros Denied, 1964

Para que la vida de un hombre sea completa, requiere seis clases de amor: el de su esposa, sus hijos, sus amigos, sus vecinos, su trabajo, y el de Dios. En nuestra época, la secularización de la fe, la mecanización del trabajo, la atomización de la sociedad, el control de la natalidad y lo demás tienden a quitarle todos menos el primero. Si el hombre "normal" de hoy está obsesionado por el sexo, es, en parte, porque le parece que la esfera de lo sexual es la única en la que él es un agente libre, en la que sus éxitos y sus fracasos son, de veras, suyos; por lo tanto, si fracasa en ello, nada es lo que ha conseguido en su vida.

W. H. Auden
Lawrence, 1947

Los libros sucios no siempre son malos, aunque debo admitir que algunos son pésimos. No obstante acepto el título de pornógrafo con orgullo y alegría. Disfruto el perturbar a la gente, sobre todo a la gente que desprecio profundamente, o sea a la burguesía que se ha apoderado casi de todo en Francia, en Inglaterra y en América. Creo que es muy sano perturbarlos, sacudirlos. No creo que los libros sucios corrompan a la juventud. No creo que los niños entiendan o les interese siquiera la pornografía. Es cosa para adultos. Si mis libros sucios se vendieran libremente en Inglaterra la palabra pornografía dejaría de existir.

Maurice Girodias
Entrevista con Keneth Allsop. 1960
(Girodias es hijo de Jack Kahane, fundador de *Obelisk Press* y editor de *Finnegan's Wake* y de Lawrence Durrell; Girodias, a su vez, fundó *Olympia Press*, y editó libros pornográficos como *Lolita*, de Nabokov, y *The Naked Lunch*, de Burroughs.)

Todos los sacerdotes deberían de leer *La historia de O* (cuyo autor quizá sea Jean Paulhan) para poder llegar a tener una idea apropiada de lo que es el pecado.

Paul Claudel
Carta a François Mauriac, 1927

Intensa voluptuosidad del amor de los sexos, obsesión de la juventud, tormento periódico de la edad madura, fiebre y plaga o desahogo y exaltación efímera, nada de eso es todavía amor. Usen y agoten su voluptuosidad los atormentados si creen que así apresuran la final liberación; pero cuiden de que no se les dañe también la fantasía ni se les pierda deshecho el destino. Pues tanto embriaga el licor sensual que a menudo embrutece y anula el clamor de lo permanente superior y total... Gocen su droga de placer los afortunados, disfruten de su dicha apacible los esposos, pero todavía nada de eso es amor.

José Vasconcelos
"Eros vencido", *Pesimismo alegre*, 1927

...de arranque se me ocurre que la pornografía no existe, ¿verdad?, sino que es una invención de las mentes puras. Mientras más casta se llama una persona, más pornografía ve en este mundo. Ve formas genitales en todo, ¿no? Es la gente más sucia del mundo, porque es la más frustrada. Tú muéstrame una persona que diga "Esto es pornografía" y yo te mostraré a una persona frustrada sexualmente. La pornografía, pues, es pornografía en la medida que el espectador se escandaliza de algo de lo que no tiene por qué escandalizarse. Dicho lo cual te añado que lo que pasa por pornografía actualmente a mí no me escandaliza: simplemente me aburre a morir. Ya hemos dicho varias veces que el infierno es la repetición. Lo mismo pasa con la pornografía: unas tetas, un coño o una pinga no son muy distintos de otros y acaban por saciar. La pornografía acaba siendo indistinguible de la ginecología. No es excitante... Luis Buñuel está mucho más cerca de Eros que Andy Warhol; Warhol cree que el sexo está entre las piernas; Buñuel sabe que el erotismo está en la cabeza. Lo que se oculta es más excitante. Lo que se muestra, ya no lo es tanto.

Carlos Fuentes
Perspectivas mexicanas desde París, 1973

Los censores vuelven excitante lo inocuo. Sin censura, la pornografía moriría rápidamente. La censura es su mejor vitamina.

Carlos Fuentes
Perspectivas mexicanas desde París, 1973

(Los hijos de Eva) Siguen atribulados por el pecado original, aun después de siglos de haber perdido ese pecado toda originalidad.

Eva (Según Salvador Novo)
Diálogos, 1956,



El deseo sexual es altamente adaptable al propósito del arte como diversión, entretenimiento. Cuando esta clase de entretenimiento es brutal y cruda se le llama pornografía y es de lo más común y popular. La representación de la desnudez en la pintura y las novelas basadas en motivos sexuales son, en esencia, intentos de incitar las emociones sexuales del público, no para llevarlas a un comercio carnal real entre los sexos, sino para dotarlo de objetos ficticios, aislados de su fin práctico en aras del entretenimiento. (...) alguna vez Bergson habló de nuestra civilización diciendo que era una civilización "afrodisiaca". No creo que el epíteto sea muy justo. Nosotros no adoramos a Afrodita. De hacerlo temeríamos el sucedáneo de la pornografía como algo que incitaría sus iras. Se toma un afrodisiaco con vistas a la acción: la pornografía se toma como un sustituto de la acción. La verdad, más bien, puede ser que la pornografía revela una sociedad en la que la pasión sexual ha decaído tanto que ya no es una diosa, como para los griegos, ni un demonio, como para los primeros cristianos, sino un juguete: una sociedad en la que el deseo instintivo de la propagación de la especie ha sido debilitado por una idea según la cual la vida es algo que no vale la pena vivirse, y en la que nuestro más íntimo deseo es no perdurar.

R. G. Colingwood
The Principles of Art, 1938

Si los escritores del pasado hubieran dependido de los actuales reglamentos, o hábitos, de la impresión que rigen en Inglaterra, los siguientes autores no hubieran podido alcanzarnos en su forma presente, pues hubieran sufrido supresiones u otro tipo de alteración: Safo, Anacreonte, Teócrito, Jenofonte, Herodoto, Aristófanes, Catulo, Horacio, Juvenal, Marcial, Villon, Rabelais, Voltaire; muy pocos hubieran escapado. La *Divina Comedia* misma no lo hubiera logrado, Shakespeare y gran parte de los isabelinos, Burton, Pope, Fielding, Sterne, Heine, Smollett, Flaubert, Maupassant, Tolstoi, donde uno busque el elemento duradero de la literatura, encontrará libros que no podrán aparecer en las actuales condiciones culturales. Y la mayoría de estos autores no son de ninguna manera indecentes o salaces. Y cuando a un hombre se le niega el lenguaje de esos autores, se le niega demasiado.

Ezra Pound
Carta a Elkin Mathews, Sobre Joyce, 1916

El sexo es una escritura muy cruzada.

Ramón Gómez de la Serna
"Recalcitrancias de la niñez y la juventud" Nuevas páginas de mi vida, 1957

Ya cuando estaba en la bastilla
tenía escritas mis tesis.
Las saqué despellejándome
a golpes de mi azote,
por odio de mí mismo
y del límite de mi pensamiento.
En la cárcel surgieron ante mí
los representantes monstruosos de una clase en
decadencia
cuyo poder se presentaba sólo en aquel espectáculo
de excesos corporales.
Hasta el último detalle reconstruí
el mecanismo de sus violencias
y para hacerlo dejé que hablara
todo lo malo y bruto que en mí había.
Fue menos un ataque contra los que se ahogaban
arrastrando consigo todo lo que aún tenían,
que un ataque a mí mismo.
En una sociedad de criminales
saqué de mí lo criminal a luz
para estudiarlo y estudiar el tiempo
en que vivía.

D.A.F. de Sade en *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat* de Peter Weiss, 1964

Es terrible desear y no poseer, y terrible poseer y no desear. Por esto sentimos nostalgia de una época



que, en palabras de Platón, era capaz de entristecerse y alegrarse por las mismas cosas.

W. B. Yeats
Carta a Olivia Shakespear, 1933

Que una novela omita la experiencia sexual me irrita tanto como que reduzca la vida exclusivamente a la experiencia sexual. . . El tratamiento de lo sexual en la narrativa es uno de los más delicados, tal vez el más arduo junto con lo político. Como en ambos asuntos existe para el autor y para el lector una carga tan fuerte de prevenciones y convicciones, es difícilísimo fingir la naturalidad, "inventar" esas materias, darles autonomía: invenciblemente se tiende a tomar partido por o contra algo, a demostrar en vez de mostrar. Así como según ciertos teólogos, por la bragueta se suelen ir más hombres al infierno, gran número de novelas se precipitan a la irrealidad por el mismo sitio.

Mario Vargas Llosa
La orgía perpetua, 1975

He comprobado que la excitación (erótica) es más profunda en la medida que lo sexual no es exclusivo ni dominante, sino que se complementa con otras materias, se halla integrado en un contexto vital complejo y diverso, como ocurre en la realidad: me excita menos un libro de Sade, donde el monotematismo desvitaliza el sexo y lo convierte en algo mental, que, por ejemplo, los episodios eróticos (muy escasos) de *Splendeurs et miseres des courtisanes* de Balzac (recuerdo sobre todo los roces de unas rodillas en un carruaje), o los que salpican *Las mil y una noches* en la versión del Dr. Mardrus.

Mario Vargas Llosa
La orgía perpetua, 1975

¡Pronto! ¡Pronto! Esconda, y esconda con muchos cuidado, toda la edición (de *Las flores del mal*). Usted debe tener 900 ejemplares en planas. Había cien más con L. y les pareció sorprendente que yo deseara guardar 50 de ellos. Los he puesto en un lugar seguro y he firmado un recibo por ellos. ¡Eso deja cincuenta para los cerberos de la justicia!

Charles Baudelaire
*Carta a Poulet-Malassis, 1857**

Señores: seamos caritativos con Baudelaire en tanto que ser humano, ya que es un hombre de temperamento desequilibrado e inquieto, pero, prohibiendo

ciertos poemas de su libro, démosle aviso a otros para que no sigan sus pasos.

Pinard, Fiscal Imperial en
*Francia vs. Baudelaire, 1857**

¿Me permite felicitarlo, mi querido Baudelaire? Una de las escasas preseas que el actual régimen puede otorgar, le ha sido conferida a usted. Lo que este régimen se complace en llamar su justicia lo ha condenado a usted en nombre de lo que llama su moralidad. Eso no deja de agregarle una nueva corona.

Victor Hugo
*Carta a Baudelaire, 1857**
* Enid Starkie: *Baudelaire*, pp. 359-382

¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay "zonas erógenas" (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el suéter), entre dos bordes (la camiseta entreabierta, el guante, y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.

Roland Barthes
El placer del texto, 1973

Los libros llamados "eróticos" (es necesario agregar: los comunes, para exceptuar a Sade y algún otro) *representan* no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan "excitantes", y por supuesto, cuando la escena llega hay decepción, deflación. Dicho de otra manera, son libros del Deseo, no del Placer. O dicho con malicia, ponen en escena el Placer tal como lo ve el psicoanálisis. Un mismo sentido dice tanto aquí como allá que *todo esto es bien decepcionante*.

Roland Barthes
El placer del texto, 1973

No has de ser criminal por hacer la pintura de la hermosa afición que inspira la natura.

D.A.F. de Sade
Según G. Apollinaire: *El Marqués de Sade, 1934*

Le informo que mañana, 24 de enero, honraré con mi presencia ese muelle de truhanes que es la "Sexta cámara de policía correccional", a las diez de la mañana. Se acepta la entrada de Damas, ropa elegante y buenos modales obligatorios. No cuento con que se hará la mínima justicia. Seré condenado,

y, quizá, a la pena máxima. Dulce recompensa; estímulo noble a la literatura...

Gustave Flaubert
Carta al Dr. Cloquet, 1857*

La moralidad estigmatiza a la literatura realista, no porque describa las pasiones: odio, venganza, amor; el mundo vive de estas cosas; y el arte debe describirlas; pero cuando lo hace sin medida ni tasa alguna, la moralidad debe considerarla. El arte, sin reglas, ya no es arte; es, más bien, como una mujer que se quita la ropa. Prescribirle al arte la obligación de cuidar de la decencia pública como única ley, no es esclavizarlo sino honrarlo con largueza. Estos, señores, son los principios que defendemos; ésta es la doctrina que defendemos con nuestra conciencia.

Pinard, Fiscal del Emperador
Juicio contra *Madame Bovary*, 1857*
* Enid Starkie: *Flaubert*, pp. 285-309

No es necesario hablar todo el tiempo del sexo como tampoco es necesario hablar siempre de los

problemas sociales o de las aventuras en Africa de algún explorador; las prohibiciones y tabúes que antes se oponían a una libre exploración de la sexualidad ya no existen, eso es todo, y pasar sobre la sexualidad en silencio ya no es una cuestión moral, sino una inadecuación de la expresión literaria. Mi preocupación con el acto sexual, que es uno de los motivos más primitivos e inalterables de nuestra relación con la realidad, se debe precisamente a su urgencia; y lo mismo puede decirse de mis preocupaciones con los asuntos económicos, no menos primitivos e inalterables. El sexo y la alimentación son parte del instinto de conservación que el hombre, como el animal, tiene más arraigados. El sexo, en el mundo moderno, es sinónimo de amor. ¿Quién puede negar que el amor es un tema frecuentemente usado en la literatura de todos los tiempos y todos los lugares? Alguien se preguntará si el amor no ha sido transformado en sexo en la literatura moderna, si no ha perdido el carácter indirecto, metafórico, idealizado que antes tenía, hasta identificarse con la cópula. Las razones de este



NOVEMBER

SUN	MON	TUE	WED	THUR	FRI	SAT
29	30	31	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	1	2



hecho son muchas, pero la principal es la declinación de los tabúes y prohibiciones que conducían, de modo totalmente artificial, a falsas idealizaciones, dañinas y peligrosas, de lo que es la fornicación y el erotismo.

Alberto Moravia
Literatura y erotismo, 1956

Dios hizo el alimento, el diablo la sazón.

James Joyce
Carta a Ezra Pound, 1922

Los hombres tienen el corazón en el sexo, las mujeres tienen el sexo en el corazón.

Malcolm de Chazal
Aforismos, 1938

Las clases medias y su sexo-en-la-cabeza, que tanto despreciaba D. H. Lawrence, no son así por desear deliberadamente lo cerebral y lo antinatural; más bien son las inocentes víctimas de la necesidad y de las leyes tribales que las rigen. Por razones económicas deben retardar el matrimonio lo más posible. Por razones tribales deben aceptar que el sexo fuera del matrimonio es algo malo. Por consecuencia un hombre cuyo primer contacto con una mujer sucede

a los veinte años se habrá pasado el periodo sexualmente más vigoroso de su vida entregado a la masturbación. Naturalmente, con el objeto de hacer significativo un acto solitario, el teatro de su mente se convierte en un festival dionisiaco, y de resultar un dramaturgo con recursos, ese joven, como le pasó a George Bernard Shaw, llegará al sexo "verdadero" y lo hallará altamente defraudante. . .

En casi toda la pornografía, las descripciones físicas tienden al boceto. Los pornógrafos "fuertes" rara vez particularizan. De manera inevitable, los genitales son masivos, pero como jamás se nos da la oportunidad de darle una buena mirada a los cuerpos a los que están sujetos, el efecto es tan impersonal que uno pronto desea leer cosas sobre esos modestos si bien enteramente tangibles arquetipos que son el muchacho y la muchacha que viven junto a nuestra casa, dos creaturas mucho más aptas para figurar en el caldeado teatro de la mente que las grotescas voluptuosidades de la imaginación del pornógrafo. Sin embargo, en tanto que realiza una abstracción del carácter de sus personajes, además de conservarlos sin rostro y en la vaguedad, el pornógrafo obliga al lector a recurrir a su experiencia personal para llenar los detalles, logrando así uno de los fines del arte literario: hacer del lector un colaborador.

Gore Vidal
"Pornography", en *Collected Essays*,
Homage to Daniel Shays, 1966

Debe hacerse un esfuerzo para sacar a la luz lo que pensamos sobre el sexo y lo que decimos sobre el sexo y lo que hacemos con el sexo y crear con ello una relación realista. Esto es lo que, indirectamente, hacen los pornógrafos. Reconocen que la única norma sexual es que no hay norma alguna. Por lo tanto, en una sociedad civilizada, las leyes no deben tener ingerencia de ningún tipo en cuestiones de sexo con la excepción de proteger a la gente en su derecho a no ser molestados contra su voluntad.

Gore Vidal
"Pornography", en *Collected Essays*, 1966

(Aparte del problema de categorizar a la pornografía como asunto sujeto al análisis del pedagogo, del moralista, del sociólogo y del psicólogo) tenemos todavía la cuestión de si ciertos textos pornográficos pueden considerarse literarios, algo que nunca ha sido genuinamente debatido. Nadie, por supuesto, niega que la pornografía constituye una forma de literatura en tanto que aparece en la forma de libros impresos de ficción. Pero más allá de esa conexión trivial, nada más puede ser considerado. La mayor parte de las definiciones mutuamente excluyentes de la literatura y la pornografía suelen descansar sobre cuatro argumentos bien delimitados. El primero es



que el carácter uni-intencional en el que los libros de pornografía se dirigen al lector —con la única intención de excitarlo sexualmente— es antitético a la compleja función de la literatura. Puede argüirse, por tanto, que el objetivo de la pornografía, incitar sexualmente al lector, se opone al compromiso distanciado y tranquilo que provoca el arte genuino. Mas este giro del argumento parece particularmente convincente si se considera que la respetuosa solicitud a los sentimientos morales del lector que hace la escritura "realista", sin mencionar algunas obras maestras certificadas (desde Chaucer hasta Lawrence), contienen pasajes que excitan con toda propiedad sexualmente al lector. Es más plausible enfatizar, quizá, que la pornografía posee sólo una "intención" mientras que cualquier trabajo valioso en literatura tiene varias.

Otro argumento, sostenido, entre otros, por Adorno, es que las obras pornográficas carecen del característico desarrollo literario que implica un inicio, un desarrollo y un final. Una pieza de ficción pornográfica tiene apenas una cruda justificación

para iniciarse; una vez empezada sigue y sigue y no termina en ninguna parte.

Otro argumento: la escritura pornográfica no puede evidenciar cuidado alguno por sus medios de expresión en cuanto tales (la preocupación de la literatura), ya que su objetivo es inspirar series de fantasías no verbales en las que el lenguaje juega un papel postergado, puramente instrumental.

El último y más pesado argumento que sostiene que el asunto de la literatura es la relación entre los seres humanos, sus complejos sentimientos y emociones; la pornografía, en contraste, desdeña a las personas *formadas* (cuadros psicológicos y sociales), se desinteresa del problema de sus motivos y de su credibilidad y da cuenta, apenas, de las desmotivadas e infatigables transacciones que establecen entre sí algunos órganos despersonalizados.

(...) Sin embargo, una reflexión sobre si la literatura y la pornografía son nociones antitéticas, es decir, si fuera necesario asegurar que la pornografía puede pertenecer a lo literario, esa aseveración debe implicar un repaso totalizador de lo que es el





arte. Para decirlo con gran generalidad: el arte (y el hacer arte) es una forma de la conciencialidad; los materiales del arte son la diversa variedad de formas de esa conciencialidad. Por ningún principio *estético* puede esta noción de los materiales del arte ser llevada a excluir incluso las formas más extremas de conciencialidad que trascienden la personalidad social o la individualidad psicológica. (...) Los materiales de los libros pornográficos que cuentan como literatura son, precisamente de las formas más extremas de conciencialidad humana.

Susan Sontag
The pornographic imagination, 1966

¿Por qué es aburrida la pornografía? Porque no puede nunca sorprendernos. Todos conocemos las pocas cosas que un hombre puede hacer en tanto mamífero.

W. H. Auden
Epistle to a godson, 1956

La ciencia y el arte han sufrido, indudablemente, por la intolerancia propia de los prejuicios vulgares en esta cuestión (el sexo). Son famosas las persecuciones exigidas por la estupidez moral, las condenaciones que ha pronunciado: desde Baudelaire, el poeta más grande del siglo pasado, hasta James Joyce, el gran escritor inglés, autor del *Ulises*; y, en el terreno de la ciencia, allí está el sabio vienés Sigmund Freud, no pocas veces vilipendiado y obscurcido por la gazmoñería universal. Sería poco todo lo que se dijera en favor de la libertad del espíritu; en favor de la actitud oficial o privada que hiciera imposibles en México las indignidades que sufre esa libertad; en favor de la educación que diera un poco de dignidad a las personas.

Jorge Cuesta
"La educación sexual", 1933

La simple actividad sexual es diferente del erotismo: la primera se da en la vida animal y sólo la vida humana muestra una actividad que define, tal vez, un aspecto *diabólico* al cual conviene el nombre de erotismo.

Georges Bataille
Las lágrimas de Eros, 1943

Probablemente pueda decirse que las escenas eróticas de *El amante de Lady Chatterley* contienen las mejores descripciones de experiencias sexuales que hasta el presente se hayan escrito en inglés. No es cierto, como se asegura a menudo, que no se pueda o deba escribir sobre experiencias sexuales. D. H. Lawrence ha demostrado en esta novela lo variadas e interesantes que resultan tales experiencias, y su

importancia respecto a la comprensión de las situaciones emocionales de que forman parte.

Edmund Wilson
"Signos de Vida...", 1929

CARSON (Abogado del marqués de Queensberry):
¿Y se atreve usted a recomendar estos aforismos a los jóvenes?

WILDE: Todo es bueno para los jóvenes si estimula su pensamiento, no importa la edad.

CARSON: ¿Sin importar si es moral o inmoral?

WILDE: No hay tal cosa como moralidad o inmoralidad en el pensamiento. Lo que hay es emociones inmorales.

CARSON (Leyendo): "El placer es lo único por lo que el hombre debe vivir" ¿?

WILDE: Pienso que la realización de uno mismo es nuestro principal objetivo en la vida, y realizarse por medio del placer es mejor que hacerlo por medio del dolor. Estoy, en ese sentido, totalmente de parte de los antiguos, de los griegos. Es una idea pagana.

Oscar Wilde
"Testimonio contra el marqués de Queensberry", 1894

Nadie, que yo sepa (y mucho menos los burócratas encargados de suprimir y confiscar libros o recortar películas) puede definir con exactitud lo que significan las palabras obscenidad, por ejemplo, o la palabra virtud o moral. En materia de arte y de pensamiento, el régimen ideal en una sociedad realmente civilizada debería de ser el de la libertad absoluta. Sé que esto es imposible, pero nosotros, como escritores, lo que tenemos que hacer es luchar por la libertad. Esto es lo que a mí me parece esencial. Expliquemos al público que la pornografía no está en la obra de arte sino en la moral pervertida de los censores. El *Kama Sutra* no es un libro obsceno, es un clásico y, más aún, un tratado de buenas maneras eróticas...

Octavio Paz
"En diálogo con Octavio Paz", por Carlos Monsiváis: *Revista de la Universidad*, 1967.

No quiero ser irreverente, pero creo que estarán de acuerdo en que quienquiera que haya sido el que creó el sexo ciertamente sabía lo que hacía. Aunque todo el mundo está loco por él, la palabra en sí, pese su brevedad, parece asustar a muchísima gente. Los autores de canciones siempre suprimen esa adorable palabrita y la sustituyen por "amor". Ningún cantante (ni siquiera un tenor) se atrevería a cantar "El sexo es una cosa esplendorosa". Con ese título la canción obtendría un éxito multitudinario, pero el cantante sería puesto en la lista negra de algún comité pro-moralidad. ¿La acusación? Incitar a la gente a que haga una cosa perfectamente natural.

Groucho Marx
Groucho y yo, 1959

Gonzalo Rojas

El fornicio

17

Te besara en la punta de las pestañas y en los
pezones, te turbulentamente besara,
mi vergonzosa, en esos muslos
de individua blanca, tocara esos pies
para otro vuelo más aire que ese aire
felino de tu fragancia, te dijera española
mía, francesa mía, inglesa, ragazza,
nórdica boreal, espuma
de la diáspora del Génesis, ¿qué más
te dijera por dentro?

¿griega,
mi egipcia, romana
por el mármol?
¿fenicia,
cartaginesa, o loca, locamente andaluza
en el arco de morir
con todos los pétalos abiertos,

tenso
la cítara de Dios, en la danza
del fornicio?

Te oyera aullar,
te fuera mordiendo hasta las últimas
amapolas, mi posesa, te todavía
enloqueciera allí, en el frescor
ciego, te nadara
en la inmensidad
insaciable de la lascivia,

riera
frenético el frenesí con tus dientes, me
arrebatará el opio de tu piel hasta lo ebúrneo
de otra pureza, oyera cantar a las esferas
estallantes como Pitágoras,

te lamiera,
te olfateara como el león
a su leona,
parara el sol,
fálidamente mía,
¡te amara!



Roberte y el tocador

Traducción y nota de Juan García Ponce

La reunión de dibujos de Pierre Klossowski y textos que él consideraría dentro de los que pertenecen al orden "conceptual" en su literatura, unidos a las fotografías independientes, pueden proporcionarnos en Roberte y el tocador una visión maliciosa por una parte y muy significativa del sentido general de esa obra que tanto por su originalidad como por su dificultad y el carácter de las exigencias que expresa podemos considerar única dentro del arte contemporáneo. Es cierto: en este conjunto el lugar predominante corresponde a los dibujos y no se nos ofrecen ejemplos de lo que Klossowski llama su obra de "imaginación" en el campo de la escritura. Esta ausencia puede ser subsanada con facilidad dirigiéndose directamente a las obras de imaginación: La vocación suspendida, la trilogía de Roberte, reunida con el título de Las leyes de la hospitalidad, El Baño de Diana, El Baphomet; pero, en cambio, en el cuadernillo titulado Roberte y el tocador, no sólo contamos con la arriesgada belleza y la singularidad de los dibujos, sino también, utilizándolos como pruebas, con una explicación de orden conceptual del propio Klossowski sobre las exigencias que determinan la forma de sus dibujos y también la de su obra literaria. Además, la inclusión de las fotografías nos pone directamente sobre el camino que debe aclarar la ambigua relación entre "la modelo" y "el retrato" que aparece como signo único y otorga su sentido a la obra plástica y literaria, a la vida y al pensamiento de Pierre Klossowski con el nombre de Roberte.

Juan García Ponce



18.

Una escena descrita, y la misma escena como cuadro son dos formas de aprehensión muy diferentes entre sí, en la misma medida en que el modelo de ambas puede parecer idéntico. La descripción puede desarrollarse mediante comentarios o discusiones implícitas a la escena, y sin embargo nos conduce más allá, hacia otros planos que no tienen nada en común con la escena tal como se muestra, aunque ésta escamoteara los otros planos. El cuadro ni comenta ni enumera detalles porque él los apresa de un solo golpe en su oposición o su conexión, de tal manera que éstas actúan con tanta más fuerza cuanto que circunscriben el silencio, es decir la ausencia de comentarios, reprimiéndolos al mismo tiempo.

Y esto mismo sucede con el arte en su perfectamente legítima función imitativa: porque esa "imitación" no ha sido nunca documental como se ha pretendido hacerlo creer, por cuestiones de oficio y de técnica, sino que descansa sobre una ciencia de los estereotipos tal como la practicaron los maestros de diferentes escuelas —lo cual explica el estilo— y que sólo un público ignorante debía poner en peligro por su confusión entre los estereotipos y el "principio de realidad".

En nuestros días, la expulsión del tema equivale precisamente a reintroducir la escritura en lo gráfico y lo pictórico, a identificar las reglas de la técnica con las reglas de la sintaxis. Por tanto también a renovar la técnica de acuerdo con una sintaxis desarticulada, para que el cuadro sea esencialmente un simulacro de reflexión (el cuadro reflejado en sí mismo) a propósito de su situación desplazada dentro del contexto industrial.

P. K.

Desde el momento en que me puse a describir esta fisonomía, hasta en la escritura de enunciados que nacían, fuera del tiempo, del nombre de Roberte, y en que ella figuró en esos hechos discontinuos, ya no por la mera coincidencia con el nombre, sino como fisionomía, hasta entonces exterior a ese signo que la había ocultado con su sombra,

la descripción de la misma sombra equivalió a establecer los contornos de la fisonomía como su manera de participar en la realidad exterior,

y esa fisonomía salió como de sí misma de la sombra que el signo proyectaba sobre la realidad;

de ahí una interferencia entre el signo y la fisonomía,

o sea una inversión de la función del signo en tanto nombre, cumplida hasta entonces por el pensamiento de su más alto grado de intensidad, mas por eso vacante en tanto que la fisonomía no la cumpla a ella misma, por medio de ese nombre,

una inversión de la función del nombre en cuanto signo, en un momento en que el vocablo Roberte no respondía más que a la propiedad de una fisonomía;

la fisonomía equivalía desde entonces al signo,



llamada (por su nombre) a verificar por sí misma los enunciados (gestos, situaciones, palabras), o sea las cualidades que el signo atribuía a su nombre;

cuando el nombre le garantizaba la propiedad de esas mismas cualidades bajo la sombra del signo,

el signo no valiendo más que como aquél de una expropiación de la fisonomía en tanto que ella era parte de la realidad exterior,

o sea por una divulgación de las cualidades que el signo le atribuía al nombre de *Roberte*.

(...)

Perpetrar su divulgación mediante el signo que la expropia de ella misma, ¿no era también preparar esa fisonomía para la impostura? En tanto que es el signo de su expropiación, ¿cómo podrá ese nombre, *Roberte*, considerarla todavía igual a sí misma bajo esa fisonomía?

El signo en que ella se había convertido daba al nombre de *Roberte* una función develadora.

En *Roberte ce soir* se demuestra la estrecha

interdependencia entre (la magia de) la argumentación y el *cuadro*, el cual a la vez se construye a partir de la obsesión y reconstruye esta última a medida que los argumentos se exponen poco a poco afirmándose o confirmándose. El que ese primer aspecto de *Roberte* haya suscitado otras dos versiones se debe a la naturaleza misma de la triple relación (obsesión, argumentación, cuadro).

En la reunión de las tres versiones bajo la forma de trilogía, *Roberte ce soir* ocupa el lugar central en cuanto eje, que es el punto de referencia para la primera y la última acción. En relación con la una y la otra, la acción central de *Roberte ce soir* se caracteriza en cuanto cuadro vivo o cuadro pura y simplemente, que contiene un *retrato*. El retrato tiene su modelo en ambas acciones, las cuales, para desautorizar al retrato (desautorización: argumentación), exigen la presencia de personajes exteriores a su gesto —interpretado por el autor del retrato.

(...)



Que el *instante* espacial (en el creador) no sea más que el *fantasma del cuerpo* mismo, en cuanto centro de esa resistencia, que él proyecta y limita en cuanto *lugar* conquistado a la resistencia externa o al contrario en cuanto lugar impuesto por la obsesión misma, he ahí una evidencia irreversible que fundamenta el fenómeno de las artes plásticas y que sólo es escamoteada por la inversión pura y simple de *hacer ver* por un hacer comprender "pictórico". Las fabricaciones del academismo "burgués", minuciosamente "retrogradas" (en lo que respecta a todas las actuales teorías literarias y científicas neoburguesas e industrializantes) representan en el mejor y el peor de los casos el instante especial obsesional en su necesidad auténtica.

El *paso* alternativo de la expresión gráfica o pictórica a la escritura, de ésta a aquella, no revela necesariamente una mera propensión originaria, sino una manera de experimentar los instantes obsesionales en dos espacios diferentes, aunque se tratara del mismo tema provocando una aprehensión diferente.

El caso del pintor-escritor o del poeta-dibujante, o grabador, puede permitir, por lo que tiene de raro y excepcional, referirse a la incidencia grafológica como a algo que ilustra, si me atrevo a decirlo, la alternancia entre el espacio del gesto cifrado y el espacio del gesto mudo, no haciendo más que simbolizar materialmente, a partir del gesto primitivo de *trazar*, la ruptura de la habitud funcional de los signos, en beneficio de los lineamientos literalmente insignificantes, pero significables a posteriori. Sea cual sea la singularidad grafológica de una escritura, esa singularidad permanece ligada automáticamente a la huella funcional de los signos. Ahora bien, en el pintor o el dibujante, la misma huella grafológica recupera su autonomía para desencadenarse "caligráficamente" en "caracteres" divagantes en relación con los de la escritura. Esos caracteres divagantes son los de los objetos (reales o imaginarios) con los cuales se identifica desde ese momento la huella en su mutismo.

P. K.

Contra la pornografía

21

La pornografía es como un país miserable y prescindible que debe su independencia a una veleidad de la historia. Pero aunque la pornografía rara vez sea tomada muy en cuenta, puede alcanzar un interés enorme ya que, si se la menciona, se alude necesariamente a los Grandes Poderes vecinos suyos. La pornografía, por ejemplo, habla el lenguaje del Arte; en siglos recientes ha rozado la esfera de influencia de la Ley; y la Psicología y la Moral se han mostrado interesados en ella. Además, en ocasiones, la pornografía alcanza una genuina importancia: cuando la utilizan como base de operaciones los nihilistas eróticos que quisieran destruir toda especie de ley moral o social y los que se dedican con devota energía a subvertir a la misma sociedad. Quien se proponga discutir sobre el tema de la pornografía se encontrará, quiéralo o no, recurriendo a algunas de sus posiciones básicas en materia de estética, sociología, psicología y ética. Si el lector está de acuerdo con estas opiniones fácilmente las considerará verdaderos principios; si no, sus prejuicios saldrán a flote. Aquí están algunos de los míos.

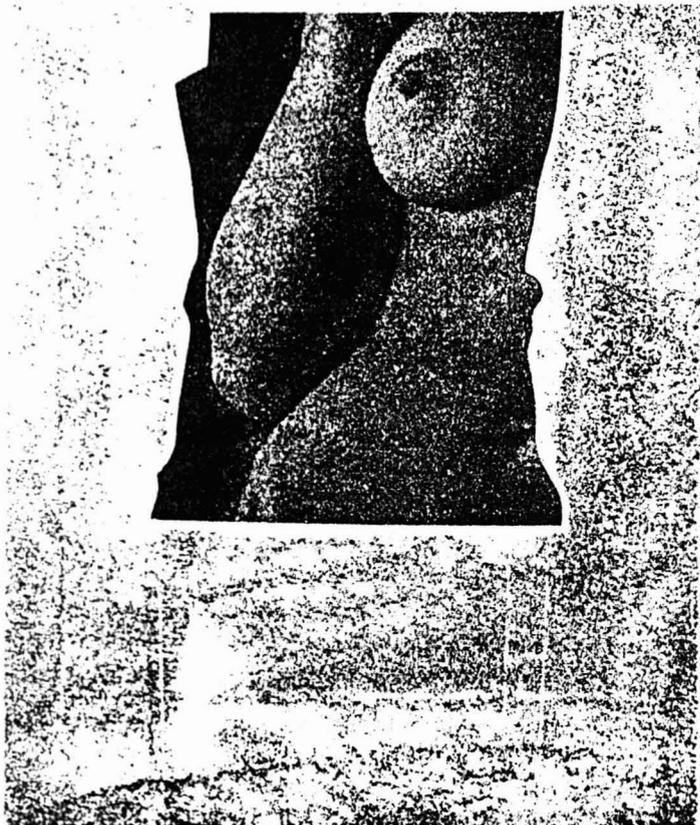
Antes de seguir adelante, prefiero señalar dos tendencias mutuamente antagónicas, una liberal, la otra conservadora, en mis opiniones acerca de la pornografía. Por un lado, comparto el punto de vista liberal según el cual, mientras más disminuya el poder del gobierno y de la policía sobre nosotros los ciudadanos privados, mejor será, y según el cual

mientras menos se preocupe el Estado por el pensamiento individual, nuestras diversiones, nuestro comportamiento sexual, mejor será, por lo que tendremos que hacer lo imposible para corregir la deriva que nos lleva hacia el totalitarismo. Dicho de otra manera, no debemos permitir la censura porque esto hace cada vez más fuerte al Estado, que ya es demasiado poderoso. No debemos tener censura porque la mayoría de las cosas que ésta prohíbe son menos dañinas que algunas cosas no censuradas —por ejemplo, muchos de los periódicos y las revistas de gran circulación. La sociedad resulta mucho menos dañada por la libre circulación de un libro como *Fanny Hill* que por las ya rutinarias publicaciones de la prensa sensacionalista: alguien hereda diez millones de dólares, vierte ácido sobre su esposa, o gaa el Premio Nobel, y los reporteros irrumpen en su vida privada y exhiben a la vista del público, de la manera más burda posible, sus locuras, vergüenzas, o sus asuntos más personales. Tal invasión de la privacidad, no sólo está permitida sino que se fomenta con el propósito de permitir al público gozar vicariamente de estas invasiones, todo en nombre de la libertad de prensa. Creo que esta costumbre ha dañado más a la sociedad en su conjunto y a sus ciudadanos en lo individual, que lo que pudiera hacer en dosis masivas la pornografía más depravada. Hasta aquí mi punto de vista liberal.

Por otro lado, también comparto el punto de vista conservador que acepta que la pornografía existe entre nosotros como un mal social, si bien un mal menor. Es decir que, en una buena sociedad, cualquiera que se pueda imaginar (no un sueño utópico en el que el hombre haya sido devuelto a una imposible inocencia sexual, sino una sociedad habitada por hombres que se saben perfectibles) en una buena sociedad —digo— aceptaría una oposición activa contra la pornografía, es decir, una considerable firmeza que estableciera los límites más allá de los cuales los actos, las palabras y las imágenes se considerarían indecentes. Más aún, creo que la opinión de que la pornografía no debería restringirse es un síntoma claro de liberalismo doctrinario y algunas veces es evidencia de un nihilismo destructor.

Una desconfianza liberal hacia la censura y una repugnancia conservadora por la pornografía no son muy compatibles que digamos. Se necesita una especie de contrato si es necesario que coexistan. Este matrimonio nunca estará libre de tensiones, pero quizá las contiendas entre ellas puedan dirimirse bastante bien con fines prácticos.

Originalmente la palabra pornografía se aplicaba a una mediocre clase de arte erótico, especialmente escritos sobre las prostitutas, cuya intención era servir de reclamo para excitar la lujuria de quien los leyera para que fuera con ellas; luego, también hace siglos, la palabra pornografía, así como su práctica, abarcaron mucho más que un mero alcahueteo estético. Se llegó a confundir pornografía con obsce-





nidad, que entonces sólo se refería a lo sucio. Obsceno todavía significa *sucio* en principio, pero la noción de *lo sucio* ha cambiado. Defecar y orinar, en vez de ser sólo acciones bajas, sin mayor interés, se empezaron a considerar sucias, obscenas, tabús. Aparentemente, en el bajo mundo del tabú, las cosas y las funciones se tiñen fácilmente de sexualidad, especialmente funciones como orinar y defecar, tan cercanas a los genitales. De cualquier manera, ya que en la práctica común no se hace ninguna distinción entre lo pornográfico y lo obsceno, ofrezco, por su conveniencia, una definición en la que la palabra "pornografía" se amplía hasta incluir lo más de lo obsceno. La definición es mía, pero no sólo mía; también refleja los usos y actitudes de mi sociedad:

Pornografía es la representación directa o indirecta de actos eróticos con una viveza tal que ofende la decencia sin justificación estética.

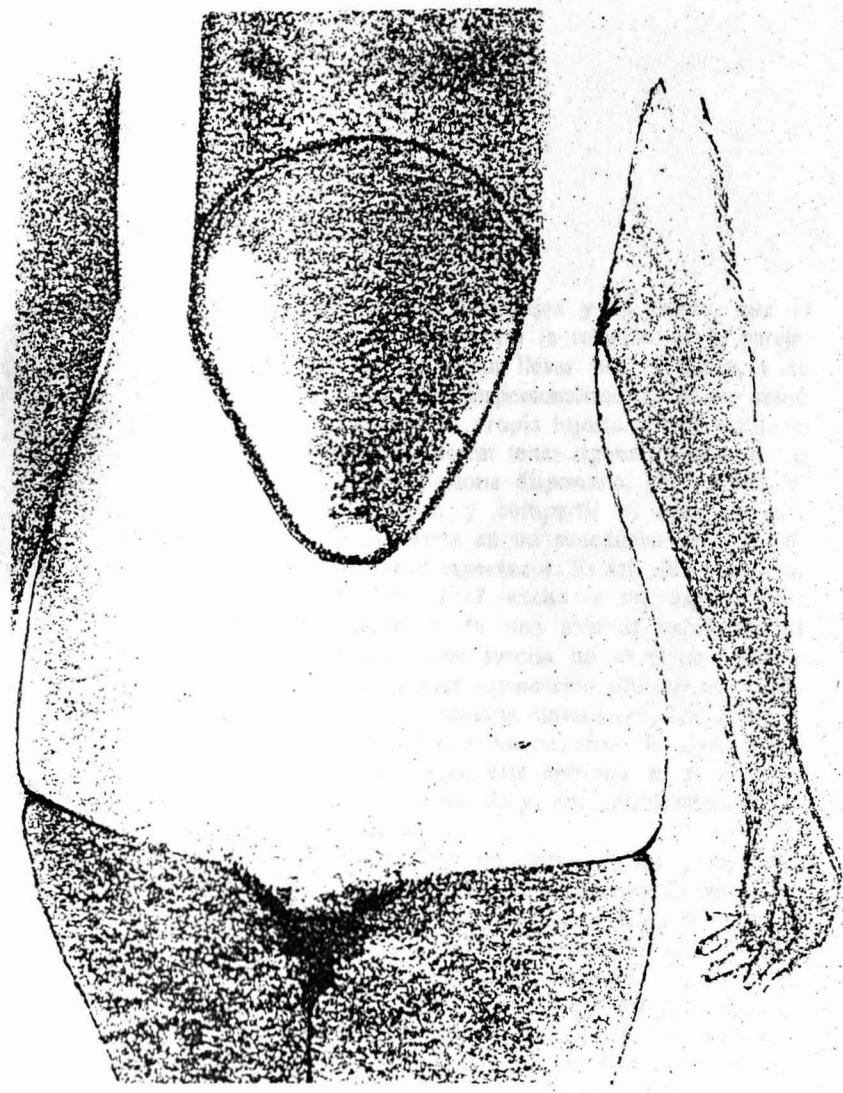
Obviamente esta definición no sólo describe, también juzga; como también es obvio que contiene términos que necesitan aclaración: la decencia, por ejemplo. Pero la pornografía no es de ninguna manera una materia que deba tratarse científicamente. Como muchas otras áreas del comportamiento sexual en las que la sociedad toma un interés inestable y circunspecto —la homosexualidad, por ejemplo, o la fornicación o la desnudez— la pornografía es relativa, un caso ambiguo en el que intervienen el gusto personal y el consenso de la opinión. Las bases de esta definición son psicológicas, estéticas y políticas.

Psicológicamente, la pornografía no es indecente porque excita el deseo sexual; el deseo en sí es bueno, y hay momentos y lugares apropiados en los que el deseo debe ser excitado para lograr una gratificación libre y completa; más aún, incluso en momentos y lugares inapropiados hay suficiente deseo latente en el ambiente del mundo exterior; no es necesaria la pornografía para excitar deseos excesivos entre los hombres y las mujeres jóvenes. Tampoco es indecente la pornografía porque en sus versiones perversas y escatológicas excita la repulsión; en su contexto apropiado, la repulsión, cumple la útil función de alejarnos de lo dañino. Psicológicamente, el problema con la pornografía es que por lo menos en nuestra cultura, ofende el derecho al aislamiento, a la individualidad y a la privacidad; invade los derechos de los demás. Tenemos un sentido muy particular acerca de aquellas funciones corporales voluntarias que deben realizarse en privado como bañarse, comer, defecar, orinar, copular, practicar las perversiones sexuales desde el *pasteleo* (*petting*) hasta la necrofilia. Tomemos el comer, por ejemplo. Hay unos cuantos tabús importantes alrededor de la acción de comer; y aunque muchos se sienten mal cuando se sientan a comer en medio de

otros que no comen o viceversa, a no comer entre quienes comen, hay una diferencia absoluta entre comerse un bistec crudo acompañado de abundante vino tinto y observar en *close up* a alguien que hace lo mismo en una película. Uno tiende a retirarse cuando está de hecho o en el cine demasiado cerca de la boca de alguien que disfruta su comida; y de la misma manera desea alejarse de la cercanía de una pareja que copula. No retirarse es espiar, es pervertir la contemplación hasta convertirla en un fin sexual en sí. En cuanto al *close up* de un acto privado también repugnante, por ejemplo el del vomitar, el principio de alejamiento funciona exactamente igual que con el *close up* del que come un bistec, con la diferencia de que una mayor repulsión hace que uno tienda a alejarse todavía más.

La pornografía también suscita preguntas de tipo estético, ya que su existencia es artística (pintura, literatura, escultura, fotografía, teatro) y mi definición implica que ofende estéticamente. El tema estético principal no es si ciertos actos o palabras debieran ser tabús, sino qué distancia debe mantenerse entre la obra y el espectador. A causa de nuestro deseo de alejarnos de quien realiza actos privados y nuestro deseo todavía mayor de retirarnos de quien realiza actos no sólo privados sino también desagradables y perversos, deseamos permanecer estéticamente a una cierta distancia de dichos actos cuando se representan por medio del arte. Nada que se refiera a la experiencia humana como tal debiera ser excluido de la representación artística: ni Judas traicionando a Cristo, ni los judíos hambrientos y desnudos amontonados en una cámara de gas por los soldados nazis, ni un niño encerrado durante meses por sus padres en un armario oscuro hasta que se vuelve loco, ni un hombre pagándole a una prostituta para que lo azote con alambres de púas para alcanzar su satisfacción sexual, ni tampoco al esposo y la esposa haciendo el amor.

Nada humano es ajeno al arte. La pregunta es sólo: ¿qué tan cerca? Pero el criterio de la distancia es engañoso. Estéticamente, una buena manera de mantener al espectador distante de lo que se representa en una imagen es hacer que la imagen sea artificial, estilizada, distinta a nosotros. Si está suficientemente estilizada, puede ser animada y detallada y mantener todavía una apropiada distancia con el observador. Uno normalmente se sentiría a disgusto si estuviera entre hombres, mujeres y niños que estuvieran realizando toda clase de gratificantes actos eróticos. A pesar de esto, los animados grupos de las estatuas eróticas de algunos templos hindús no crean en el espectador disgusto sino que son totalmente agradables. El observador se mantiene a una considerable distancia ante las increíbles posiciones y expresiones de las estatuas. No se puede uno identificar con las personas que realizan esos actos, ya que las estatuas no representan a personas



lujuriosas, apasionadas, culpables, conscientes de sí mismas y confusas como usted y como yo, sino seres puros para quienes todo es puro, seres paradisiacos que expresan su alegría por medio de la procreación y el cuerpo en actos eróticos: se trata de estilizados artifices de lo bendito. Otra manera de mantener al espectador a prudente distancia de las experiencias privadas es ofrecerle muy poco de ellas —hacer la imagen pequeña, esbozarla con pocos detalles. Uno no quiere acercarse a un hombre que está defecando ni tener una fotografía de este hombre en *close up* realizando este acto tan inocente y tan natural—, no porque defecar sea reprensible, sino sólo porque resulta desagradable irrumpir en él. Es preferible tener un detallado retrato de un ladrón robándole el último pan a una viuda hambrienta y sus tres hijos, que el de un santo en el excusado. Sin embargo, la pintura de Brueghel *Los proverbios holandeses* representa dos nalgas desnudas asomando por una ventana (se supone que de personas/defecando en el río que pasa allí abajo) y uno goza contemplándola —porque es una pequeña parte de un cuadro grande representativo de un mundo, y porque las dos figuras son pequeñas, esbozadas y lejanas.

Seguramente, una obra de arte satírica puede pretender causar disgusto en sus contempladores. Hasta el pecho de una mujer sana causa ascos cuando se inspecciona muy de cerca, como Swift bien sabía al hacer que al pequeño Gulliver le diera

asco cada mancha en el pecho de la nodriza de Brobdingnagia que daba de mamar al bebé. Nuestra repulsión ante la descripción de su pecho que medía dos metros y tenía un pezón del tamaño de media cabeza humana, es necesaria para los propósitos de Swift y se mantiene en los límites cuando él mismo nos recuerda que si las proporciones hubieran sido normales, si Gulliver y ella hubiesen tenido el mismo tamaño —tanto a él como a nosotros nos hubiera deleitado la contemplación de aquel pecho. Cuando el propósito del artista llega al límite de la sátira e intenta, como Swift lo hace en el cuarto libro de *Los viajes de Gulliver*, asquearnos con el hombre mismo, nos forzará dentro de lo desagradablemente íntimo, al hacernos contemplar a los Yahoes copulando promiscuamente y sin amor, embarrados con su propio excremento. El peligro estético de tales poderosas evocaciones de desagrado reside en que los contempladores a menudo no sólo se vuelvan contra el objeto odiado por el artista, sino también contra el artista y su obra de arte por haber suscitado tan desagradables emociones. Swift, sólo porque tiene un éxito tan notable, a menudo es vilipendiado por su misantropía en el viaje a los Houyhnhnms; el cuarto libro de *Los viajes de Gulliver* ha sido calificado como una prueba de locura —lo que es conveniente y seguro, ya que las fantasías de un loco pueden ser patéticas y aterradoras pero no se aplican a nosotros, *nosotros* somos sanos.

Hay un problema especial implicado en el realismo, porque pretende representar a la gente tal como es.

¿Cómo puede un artista realista ser fiel a su objeto si se lo prohíbe el acceso directo a un área del comportamiento humano que tiene una importancia considerable?

El problema estético para el artista realista es representar estos actos de tal manera que se pueda captar a los personajes sin provocar un rechazo hacia ellos o un lascivo interés en sus actividades. Cuando puede lograr esta difícil hazaña, entonces se justifica que haya incluido en una obra de arte realista representaciones que de otro modo hubieran sido pornográficas. He aquí dos ejemplos de actos eróticos de representación realista, uno de un beso que es pornográfico, el otro de un coito que está estéticamente justificado y no resulta pornográfico.

En la película *Baby Doll*, de Elia Kazan, un hombre y una mujer sanos, que se desean, se besan. Al llegar a este momento de la película, el espectador está convencido de que la lujuria que manifiestan es poderosa pero trivial y una toma breve y algo distante de su beso le sugeriría adecuadamente la intensidad con que deseaban consumir su deseo.

En vez de eso, se le sujeta a una prolongada serie de imágenes, sobre todo imágenes auditivas, cuyo efecto es provocar su propio deseo y/o rechazo, sin ningún fin estético. El beso se convierte en algo tan



desgajado de los personajes y la trama, que al espectador no le importa la relación de la pareja, sino sólo que se dejan llevar por el deseo, y se excita con la mera despersonalización de ese deseo para entregarse a su propia lujuria. Puede excitarse hasta el grado de desear tener alguna relación sexual con la primera persona disponible, pero probablemente al observar y compartir el beso de esta película se convierta en un sucedáneo de la actividad sexual para el espectador. Es así, sólo porque la escena en *Baby Doll* excita a sus espectadores sustitutivamente y, en una sala de exhibición el principal apetito que suscita no es el de fornicar sino el deseo de más *voyeurismo* —lo que es bueno, al menos para la industria cinematográfica. Aunque *Baby Doll* fuera una buena obra de arte, como seguramente no lo es, este episodio en sí se vería estéticamente injustificado y, por pornográfico, sería digno de censura.

Otro ejemplo de un acto erótico presentado íntimamente es el de la novela *Pretty Leslie* de R. V. Cassill. Al lector se le hace un recuento emocional y detallado del coito anormal de un hombre y una mujer; el hombre le hace daño a la mujer, y el lector entiende cómo ocurre y porqué ella consiente. Parecería que esto es pornografía, sin embargo no lo es. El arte de esta novela redime su fealdad. Este episodio no incita al lector a fornicar o al *voyeurismo*. En vez de eso, le provoca un conocimiento profundo de los personajes, lo que no hubiera podido lograrse de otro modo. Para entender lo que son estas dos personas, su relación, y lo que se hacían el uno al otro, el lector tiene que aproximarse a ellos cuando hacen el amor, y, ya que está consciente de que esto es necesario para su mejor comprensión, el episodio y la novela no le servirán para fines pornográficos, a menos que él ya esté pervertido. En *Baby Doll* la aproximación a un acto privado natural sin ninguna legítima razón, suscita un inquieto deseo cuya satisfacción sólo puede ser indiscriminada o perversa. En *Pretty Leslie* el relato del acto privado antinatural no se acerca tanto como para provocarnos desagrado y sí lo suficiente para conducirnos a la comprensión moral y el placer estético: el novelista no tiene otra manera de lograr este fin legítimo, y el énfasis que le imprime al episodio está de acuerdo con la novela entera.

El problema estético ha sido planteado sucintamente por Jean Genet. Confeso como inmoral y enemigo de la sociedad, no tiene reparo en utilizar la pornografía y, de hecho, realizó una película pornográfica. Sin embargo, como escritor dice esto sobre su arte (entrevista en *Playboy*, abril de 1964): "Creo que si mis libros excitan a los lectores sexualmente están mal escritos, ya que la emoción poética debería ser tan fuerte que no excitara a ningún lector. No rechazo mis libros aunque sean pornográficos; solamente digo que me faltó gracia".

Nada de lo que se ha dicho hasta ahora justificaría la supresión legal, la censura oficial. El efecto de la pornografía en una obra de arte está mal estéticamente, pero no concierne al Estado suprimir el arte malo. El efecto de la pornografía en la psique del individuo es el de un asalto, cuyo efecto va desde el de un pellizco hasta el de una cuchillada; pero en la vida normal uno puede evadir dichos asaltos sin mucha dificultad, y las heridas pocas veces tienen gran consecuencia cuando son infligidas una a una, aunque pueden irse acumulando. Seguramente, hay gente que desea y tiene necesidad de pornografía, como hay otros que quieren y necesitan heroína, pero esta secreta debilidad no es en sí socialmente peligrosa. Repito, el Estado no tiene derecho a intervenir: el alma de un hombre le pertenece a sí mismo y tiene derecho a contaminarla si lo desea sin que el Estado le diga, "Sé limpio, sé sano, cierra la puerta del baño cuando entres". Sólo cuando la pornografía se hace pública, como la droga, adquiere suficiente carácter político para que pueda tomarse en consideración la censura. Es distinta a la droga porque algunas veces adquiere tonos políticos si se usa ideológicamente, por ejemplo, cuando se pone al servicio del nihilismo. Pero en un importante aspecto es como la droga: generalmente se hace pública cuando se ofrece a la venta, especialmente a los jóvenes.

El clásico ejemplo pornográfico es una película sucia; es fea; se exhibe y vende subrepticamente; permite al observador introducirse vicaria y sustitivamente (o sea obteniendo ventaja de, y participando en) en la vida privada de otros; muestra a dos o más hombres y mujeres posando por dinero ante una cámara, en actitudes que el deseo sexual en sí les haría adoptar sólo en privado; si es que llegaran a tenerlas. El adulto que contemple esta clase de películas tiene una excitación que puede conducirlo a la gratificación o al asco, pero sea cual fuere su reacción debería estar sólo para decidir si desea repetir la experiencia o no. El Estado no tiene ningún derecho político legítimo sobre sus vicios privados. Pero el efecto de dichas películas en los jóvenes, sobre todo si se contemplan con asiduidad, es otra cosa. En seguida ofrezco el argumento común que se ofrece para prohibir el acceso sin restricciones de los jóvenes a la pornografía.

Los jóvenes tienen curiosidad, incertidumbre y sentimientos muy fuertes sobre el sexo. Una película sucia asocia los actos sexuales con el placer subrepticio, sucio y vicioso, y ayuda a separar el sexo del amor y el libre goce. Si bien le va, una experiencia pornográfica puede tener un efecto saludable en la curiosidad e incertidumbre de una mente adolescente. Enseñarles lo que se prohíbe puede tener un efecto tranquilizador, y si se sienten pervertidos a causa de sus fantasías, pueden ver qué tan pervertidos están aquellos que actúan en esas fantasías. Además, por propia experiencia pueden apren-



der porque está prohibida la pornografía: la experiencia de ella al mismo tiempo fascina, disgusta y es un fin en sí misma, o sea es perversa. Sin embargo, demasiadas experiencias pornográficas pueden llevar a los jóvenes a querer realizar sus fantasías ("en los sueños empiezan las obligaciones") o a sustituir fantasías por acciones, y así afirmarlas en malos hábitos.

Cualquiera que sea la validez de este argumento, éstas o unas parecidas son las ideas con que nuestra sociedad justifica su estricto tabú que prohíbe exponer a los niños a la pornografía. Yo, por mi parte, acepto el razonamiento como muy valioso. El Estado no tiene porque legislar la virtud; de hecho, uno de los síntomas de totalitarismo es el intento en que persiste el Estado, de no sólo castigar a sus ciudadanos por obrar mal, sino también de cambiar su naturaleza para convertirlos en lo que sus reglas conciben como *bueno*. Pero, obviamente, el Estado tiene la obligación de proteger a los jóvenes contra los actos públicos de los viciosos.

Esto significa que, en lo que concierne a la

exposición y venta de pornografía, el Estado, la justicia, debería tener dos actitudes efectivas. Debería prohibir estrictamente el volver accesible la pornografía a los jóvenes: "No se admiten menores de 18 años". Pero en lo que se refiere a la pornografía para adultos, la ley debería contentarse con una decente hipocresía: "Manténganla fuera del mercado, véndanla bajo el mostrador, y la ley no los molestará".

Bajo estas actitudes yace la suposición de que cierta hipocresía oficial es uno de los principios que operan mejor en una buena sociedad. Es difícil imaginar una sociedad civilizada que no desaprobara el adulterio, ya que el mantener la familia como institución es una de las primeras preocupaciones de la sociedad, y el adulterio amenaza la familia. Pero, por otra parte imagínese vivir en un país en el cual las leyes contra el adulterio fueran muy estrictas —informes, espionajes, allanamientos, denuncias—, sería la policía de los fariseos abstemios. Lo que obviamente se necesita es lo que tenemos: leyes no rigidizadas.

Sólo los fanáticos y los no-fanáticos son incapaces de distinguir entre la deplorable hipocresía de un hombre que causa mala impresión a su prójimo en provecho propio y la saludable hipocresía de un gobierno que reconoce los límites más allá de los cuales no debe imponerse a sus ciudadanos como individuos. Otra suposición subyacente en estas actitudes es que la censura a la pornografía común y corriente para adultos no será nunca muy efectiva. Hay una constante demanda de ella, y no tiene tanta importancia como para que se persiga a un alto costo. La principal función de las leyes contra la pornografía para adultos es advertirles que la desaprueban.

Lógicamente este argumento lleva a la prohibición de ciertos libros y obras de arte que sin embargo, se pueden conseguir hoy legalmente en algunas partes del mundo. Sin embargo, en algunas localidades las cortes se han negado a prohibir la venta de *Fanny Hill*. Esta negativa me parece muy irresponsable desde todos los puntos de vista, excepto por el del rechazo en general a la censura, ya que aplíquesele la definición que se le aplique, *Fanny Hill* es pornográfica. Una historia como la de esa novela tiene el propósito único de dar oportunidad al relato de encuentros sexuales, y estos relatos son los únicos pasajes del libro que tienen el poder de emocionar al lector. Los caracteres son muy simples y no tienen interés intrínseco; *Fanny* no es más que el fantaseo masculino sobre mujeres complacientes y sus habilidades sexuales. La única cualidad literaria que ha hecho célebre el libro es una cierta elegancia de estilo; comparada con la pornografía al uso parece una obra de arte, pero cualquiera que haya leído prosa inglesa del siglo XVIII la verá como lo que es: una novela de tercera. El mundo no tiene tanta necesidad de novelas dieciochescas inglesas de tercera como para que se justifique la venta de ese libro puramente pornográfico. Es difícil imaginar otro argumento que pudiera justificar su venta. Negar que el libro sea pornográfico es no distinguir, y cuando una augusta corte de la ley lo hace, el Estado debería anular una de sus funciones. Una de las esenciales y conservadoras funciones del estado es decir "No lo harás", formular los tabús de la sociedad. A menos que esté seriamente equivocado, en este caso la corte, hablando por el Estado, ha rehusado delimitar una línea clara de acuerdo a las actuales costumbres de la sociedad. En nuestra cultura, el lugar propio para nudistas es un campo nudista y no las calles de la ciudad, y la manera de vender libros como *Fanny Hill* es en la trastienda o bajo el mostrador y no en los escaparates. En nombre de la permisividad sexual y de la ilustración el Estado viola tabús existentes, y la reacción a estas violaciones bien podría ser un resurgimiento de ese salvaje fanatismo que quema libros y cierra teatros.

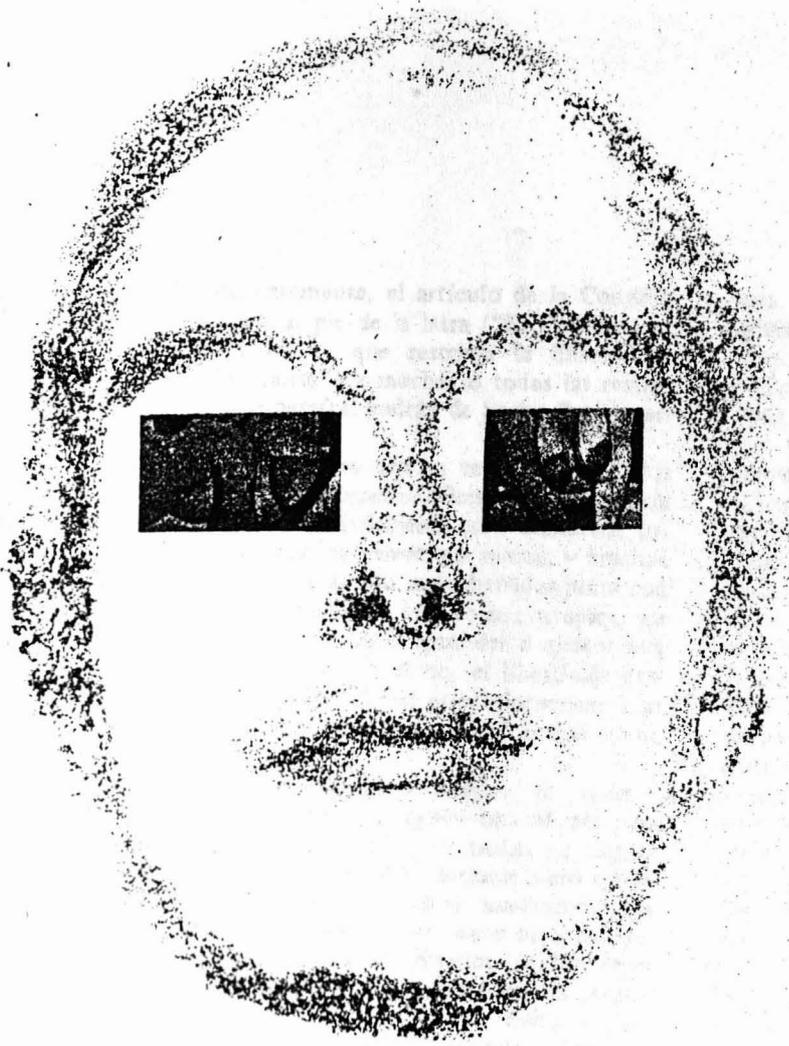
Pospondré una consideración sobre el uso nihilista de la pornografía, que lógicamente debería hacer

aquí, para pensar en ciertas cuestiones marginales que se refieren al reforzamiento de la censura. La censura de la pornografía flagrante no importa tanto; refleja directamente lo que una sociedad decente considera indecente en un momento dado; es la acción de lo acostumbrado. Pero la censura de lo que podría ser pornografía o no serlo necesita discriminación y filosofía, sin las cuales la censura puede degenerar en esa represión puritana de la que hemos tenido bastante durante los dos o tres siglos pasados.

Hasta aquí, mi argumentación sobre qué censurar y porqué ha llegado a tener una posición legal que al menos está bastante cerca de la práctica común. A los proveedores de pornografía cruda nuestras costumbres les dicen claramente: "Molesten a sus prójimos, especialmente niños, y serán castigados, si no molestan a los demás con su vicio, serán contemplados con desaprobación por la justicia pero se les dejará tranquilos." Esta actitud parece buena hasta que uno llega a los casos concretos, pero tratándose de redactar y reforzar la ley, la cuestión que tenemos que resolver es: ¿Cómo puede uno distinguir entre el arte decente y el pornográfico? Se deben trazar líneas que deslinden si es que debe haber leyes, y éstas tendrán que ser, debido a la naturaleza de las cosas, arbitrarias. Tal como yo lo veo, una forma más sencilla de plantearse la cuestión es ésta: ¿quién debe censurar? Mas cualquiera que sea la respuesta, cualquiera que sea el mejor método de censurar, una cosa está clara: el método actual no es satisfactorio.

Tal y como están las cosas, una cosa es considerada pornográfica según el juicio de algún guardia aduanal o según los funcionarios postales, si no es que según algún policía azuzado por un fanático del barrio. En la mayoría de los casos, la discriminación gruesa presenta pocas dificultades; hasta los extremistas cívico-liberales que se oponen en principio a toda censura, palidecen cuando se enfrentan con la verdadera pornografía. Pero algunas veces se presenta el problema de establecer el valor de una obra de arte, y para esta tarea los burócratas y los policías que actualmente tienen poder para decidir, no están calificados.

¿Debe ofrecerse *Fanny Hill* libremente al público? Si la sociedad ha dicho *no* durante generaciones y si los jueces y críticos literarios no han podido ponerse de acuerdo sobre la pregunta, no debería permitirse a un sargento de policía que decida la cuestión. Si una autoridad pública debidamente instituida dice "*Fanny Hill* no se venderá en este Estado", entonces el deber del policía está claro: arrestar al hombre que la exhiba para su venta. Pero dejar a los burócratas y a los policías la tarea de establecer cada una de las delicadas discriminaciones que son necesarias para decidir si la novela habrá de ser prohibida o no, es algo muy irresponsable por parte de la sociedad y de los legisladores en particu-



lar. Seguramente hay casos que se llevan a la corte. Pero las leyes no ofrecen sino una guía muy vaga, que depende demasiado de la peculiar idiosincrasia de un juez y jurado. Y sin embargo, *ninguna censura podría ser preferible a la que tenemos ahora.*

De hecho, se podría abogar fuertemente por la supresión de toda censura de la pornografía. He aquí seis argumentos para abolir la censura. Los tres primeros me parecen válidos. (1) No se puede redactar ninguna ley que provea una guía clara y segura al burócrata, policía, juez o jurado. (2) Es muy difícil demostrar que la pornografía dañe de hecho gravemente a las personas, incluidos los adolescentes, porque dado que el deseo de la trasgresión de los tabús se satisface con la imaginación, difícilmente reportará actos en contra de la sociedad. (3) Mientras menos poder tenga el Estado y la policía, mejor.

Hay otros tres argumentos que encuentro menos persuasivos. (1) Los ciudadanos decentes pueden, con sola desaprobación, segregarse la pornografía sin ayuda del Estado. Pero en una época tan atribulada como la nuestra, con tanta indisciplina individual y tanta permisividad teórica en lo que se refiere al sexo, no es fácil creer que el rechazo moral de los ciudadanos decentes pondría fin a la pública distribución de pornografía. (2) Se argumenta que algunas personas son menos peligrosas para la sociedad si mantienen sus tensiones sexuales más o menos satis-

fechas por medio de la pornografía, tensiones que si no se aliviaban resultarían en un aumento de la criminalidad. Es cierto, pero la pornografía si se trata de ayudar a aquellos que la necesitan y la utilizan, debe ejercerse a sabiendas de que es ilegal, etiquetada como *infamante* y, si la sociedad tiene algún respeto por ellos, claramente les asegurará que lo que hacen es malo por que es contra la ley, —y luego los dejará tranquilos. (3) En el pasado la censura no ha podido prohibir la lectura de libros de valor literario, y sólo ha conseguido agregarles una desafortunada morbosidad lasciva. Pero el morbo que va aparejado a la lectura de pornografía no depende tanto del rompimiento de una ley como de la violación del tabú que hizo que la ley se dictara.

Hay otro argumento, más sólido y más erróneo que cualquiera de estos seis, que se esgrime con frecuencia con el fin de abolir la censura. Se basa en una equivocada doctrina liberal sobre la naturaleza de los tabús sexuales. De acuerdo con esta doctrina, los tabús sexuales, al igual que la moda en el vestido, son determinados por las costumbres locales y tienen que ver con la moral tan poco como la ropa que nos ponemos. Sin embargo —prosigue este argumento— la gente confunde frecuentemente estos tabús sexuales con reglas éticas, y dictan y rigidizan leyes que castigan a los que violan esos tabús. El resultado es una disminución en el placer del sexo y un aumento del complejo de culpa, más la aparición de diversos males sociales y psicológicos. La solución obvia es abolir los tabús y, de esta manera, liberar al espíritu humano de su fuente principal de culpa y opresión. Actualmente en los Estados Unidos, esta doctrina fundamental de Rousseau ha obtenido una gran elaboración en los escritos de Paul Goodman, y está presente en mayor o menor grado en los escritos de muchos otros intelectuales.

Presenta una dificultad considerable: al suponer que las fuertes y oscuras emociones que rodean los temas sexuales derivan de costumbres poco ilustradas, sostiene la ilusión de que los puntos de vista de la cultura nos pueden liberar de dichas costumbres y hacer que el sexo en todas sus variantes sea placentero y sano para todos. Es un pensamiento optimista y alegre, que no difiere de la dulce ilusión de los hoy tan pasados de moda anarquistas que creían que todo lo que tenemos que hacer, para obtener la felicidad, es suprimir los gobiernos para que todos podamos expresar libremente nuestra naturaleza esencialmente buena. Tales ideas se verán mejor en un museo de nociones agradables, junto con el famoso *florigisto** o la discusión sobre cuántos ángeles pueden bailar sobre la cabeza de un alfiler, pero soltarlas libremente en el mundo puede traer complicaciones. El anarquismo sexual, como el anarquismo político que lo precedió, es sólo un bonito sueño. Sin embargo, ha venido a formar parte del liberalismo básico, y por ende parte del *corpus* de las doctrinas aceptadas por más y más mandatarios del

* Sustancia que los antiguos químicos creyeron presente en todos los combustibles.

país. Consecuentemente, el artículo de la Constitución se tomará al pie de la letra ("El Congreso no hará ninguna ley... que restrinja la libertad de palabra o de prensa") y muchas o todas las restricciones a la pornografía, podrán de hecho llegar a ser suprimidas.

Sin embargo yo creo que en vez de eliminar los tabús sexuales, su derogación oficial sólo provocaría que los puritanos fortalecieran sus baluartes, los tabús se harían más represivos que nunca, y muchos de los bienes del liberalismo serán barridos junto con sus partidarios a causa de esta locura utópica. La gente decente mejor debería aprender a ejercer una censura moderada, porque si no, el libertinaje desatado por el fanatismo liberal podría provocar a su hermano el fanatismo puritano a censurar con ayuda del fuego.

Es factible encontrar un método de censura civilizado. No se necesita imaginar una utopía para acabar con lo pornográfico por medio de alguna revolución sexual —un Edén de inocencia erótica en el cual las prohibiciones se harían innecesarias, ya que las relaciones sociales serían como debieran ser. En nuestro actual e histórico Estados Unidos, en el que florecen tanto las perversiones como la pornografía, se puede imaginar un mejor método para restringir la pornografía, que forme parte todavía de nuestro cuadro de costumbres y procedimientos. Opera más o menos como sigue.

El tomar decisiones sobre lo que es legalmente pornográfico en todas las artes queda confiado a los comités de censores. Los comités se elijen o se proponen formados de tres categorías de ciudadanos: por ejemplo, un juez o abogado de buena reputación; un profesor de arte, literatura o alguna de las Humanidades, y un trabajador social, psicólogo o clérigo. Estas no son precisamente categorías de ciudadanos extraordinarias, de excepción; pero en ellas, si es posible lograrlo, fácilmente encontraremos ciudadanos cuyos puntos de vista reflejarán la opinión de la sociedad decente, capaces también de realizar las variadas discriminaciones que la tarea exige. Obviamente los anarquistas sexuales deben estar fuera de un comité de censura. Así como se descalifica a una persona para ser jurado en un caso de crimen, si declara estar contra la pena de muerte, así sería descalificado para formar parte de un comité de censores quien estuviera en contra de censurar la pornografía.

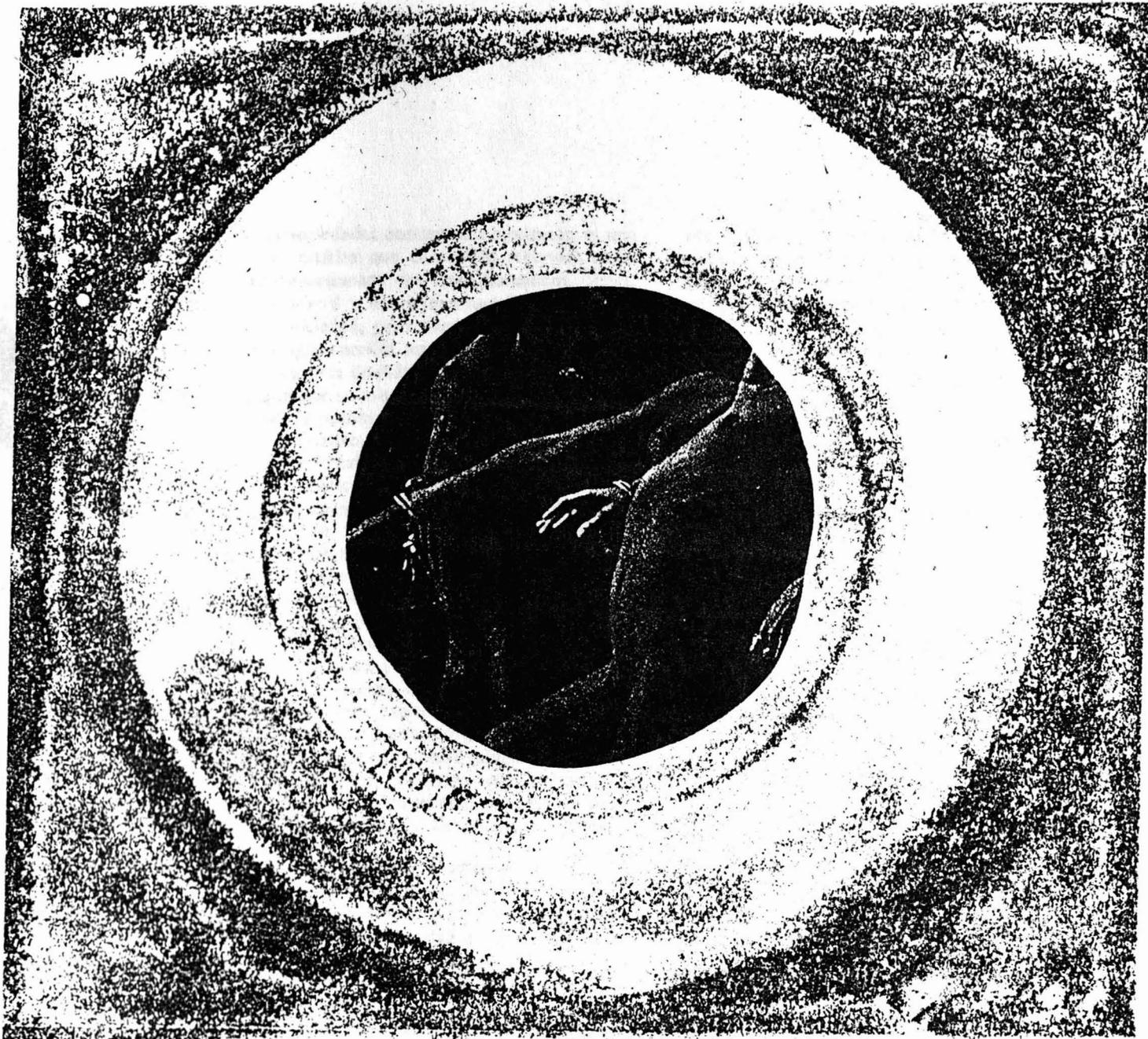
Un comité de censores no debe guiarse por una serie de reglas empíricas —como ahora que la censura dictamina la cantidad del cuerpo de una actriz que debe cubrirse. ¿Son los pechos de una bailarina de burlesque indecentes del pezón hacia abajo o solamente es el pezón en sí el que ofende? Esto es ridículo. Más bien los censores deben basarse en su propia experiencia de una obra de arte dada, ya que sólo experimentándolo puede juzgarse el arte. Por

esta razón, los censores deberían ser personas en quienes los tabús de la sociedad estén presentes como parte de ellas mismas, no como formando un código ajeno a ellas. Ninguna fotografía, dibujo, libro, obra de teatro o película puede ser prohibida por la policía si no es por instrucciones de tal comité. Sus decisiones podrán estar, casi como las del sector público oficial, sujetas a la apelación ante las cortes, pero la Suprema Corte haría todo lo posible por esquivar tales apelaciones. *La proscripción sería deliberadamente hipócrita: si está fuera de la vista, está libre de juicio, siempre y cuando no se moleste a los niños.*

Los principios estéticos y morales que pueden guiar un comité como éste son más o menos los de distancia y efecto relativo. A la distancia de un *close up* (primer plano) de cine, un beso de una pareja de esposos puede resultar pornográfico. Y si un niño y un adulto están sentados uno al lado del otro contemplando una ingeniosa comedia del teatro de la Restauración con el tema del adulterio, están cada uno a diferentes distancias de la obra, el adulto más cerca que el niño; pero en un teatro de marionetas en el que se representa un cuento de hadas, las distancias se invierten, el niño está ahora más cerca que el adulto. Por el efecto que causa en cada espectador, esta noción es de manejo un poco menos complicado que el concepto de distancia. La pregunta que debe hacerse es si el relato irrumpe por ejemplo en la vida privada de los personajes con el fin de proporcionar al lector una excitación sexual vicaria y perversa o para procurarle una comprensión simpática que no podría obtener de ninguna otra forma. Los criterios de distancia y efecto —bastante elásticos— se aplican tanto a las partes como al todo, de tal manera que una novela o película de algún valor estético puede ser juzgada como censurable sólo parcialmente. En el cine una secuencia se puede suprimir con mayor o menor daño estético para la película como un todo, en cambio en literatura si el comité decide que la gravedad de la ofensa excede el mérito literario que pueda tener toda la obra, el libro se prohíbe, —no se quema, solamente deja de ofrecerse públicamente a la venta.

Este sistema no es infalible; ofrece múltiples ocasiones de contradicción y corrección; sus dificultades le son inherentes. Pero no es fácil que se convierta en un problema político; ya que, sin darle mayor poder al Estado, proporciona un método mejor que el actual para que nuestra sociedad fortalezca ciertos inevitables tabús. La civilización se comporta como si los hombres fueran decentes, sabiendo perfectamente que no lo son.

El último aspecto que voy a tratar sobre la pornografía es el uso que se le da como arma nihilista de destrucción, especialmente en el caso de dos importantes escritores: Genet y Henry Miller. El caso de un escritor como William Burroughs es menos im-



portante porque tiene un éxito mayor; en otras palabras, lo totalizador de su nihilismo solipsista anula su propósito; finalmente, sus novelas no sólo son repetitivas y asquerosas sino que también carecen de sentido, por lo que su fracaso como obras de arte les impide convertirse en una amenaza contra la sociedad.

En este contexto, el término nihilismo significa mucho más de lo que originalmente quería decir. En *Padres e hijos* de Turgenev, donde la palabra tenía una connotación política, el nihilismo era bastante idealista; sostenía que una sociedad dada (en este caso Rusia) estaba tan corrompida o era tan mala que debía ser destruida, pero destruida para que una mejor sociedad pudiera surgir de sus ruinas. Esos nihilistas rusos del siglo XIX eran revolucionarios extremistas y radicalmente idealistas; no abogaban por el crimen sino por el asesinato político, no predicaban la lujuria promiscua sino el amor libre. Actualmente, entre nosotros, James Baldwin se parece a estos nihilistas pasados de moda; predica la

destrucción en nombre del amor. Las imágenes de amor sexual que brinda Baldwin son a la vez vacías e indecentes, y las imágenes de culpa y desagrado muy fuertes. Sin embargo, comparado con los completamente destructivos, él y sus libros no son tan desenfrenados; son poco sustanciosos, por lo menos lo bastante como para que se pongan de moda, y es que son interpretados —contra sus intenciones, o al menos contra una de sus intenciones— como un llamado a la revolución que corrija las injusticias que los negros norteamericanos han sufrido durante tanto tiempo. En cambio, en él existe un nihilismo que no va contra esta o aquella sociedad o injusticia social, sino contra la sociedad en sí; su ira no es sólo política sino también metafísica; y la pornografía es una de sus armas.

Genet muchas veces pugna por convertirse en esta clase de nihilista. Pero en su mejor obra, especialmente *El Balcón*, es demasiado buen artista para tener éxito como nihilista total. *El Balcón* crea una imagen, imperfecta pero poderosa, de la corrup-

ción de las sociedades occidentales modernas, es una exageración satírica que el público reconoce como la verdad distorsionada con fines dramáticos. Genet, el perverso sexual y el criminal social quiere a veces destruir la sociedad, pero siendo un criminal inteligente, sabe que necesita tener a la ley como antagonista; como artista dramático escribe obras plenas de sentido, que por su misma estructura se oponen a la destrucción; la pornografía latente en sus obras sirve a un fin dramático. Además, Genet las ha escrito para ser presentadas como teatro, la más social de las formas artísticas. El resultado es que lo que Genet quiere decirnos, nos lo dice. En una obra como *El Balcón*, le dice al público: "Miren qué monstruosamente han pervertido su sociedad"; miramos y vemos que es cierto: la hemos pervertido monstruosamente. Pero éste es un arte moral, no un asalto de nihilismo puro. Presenciar una representación de *El Balcón* lleva a la seria contemplación del estado de la sociedad y de la ley. Y a lo que me lleva esta contemplación es a la conclusión de que nuestra sociedad debe mejorar y nuestras leyes ser reforzadas, ya que la alternativa que se nos presenta ahora en cuanto a intentar otras soluciones sociales, no valen la agonía ni el riesgo que supone una revolución. La obra ni despierta un celo nihilista destructor de la sociedad ni tampoco provoca excitación sexual.

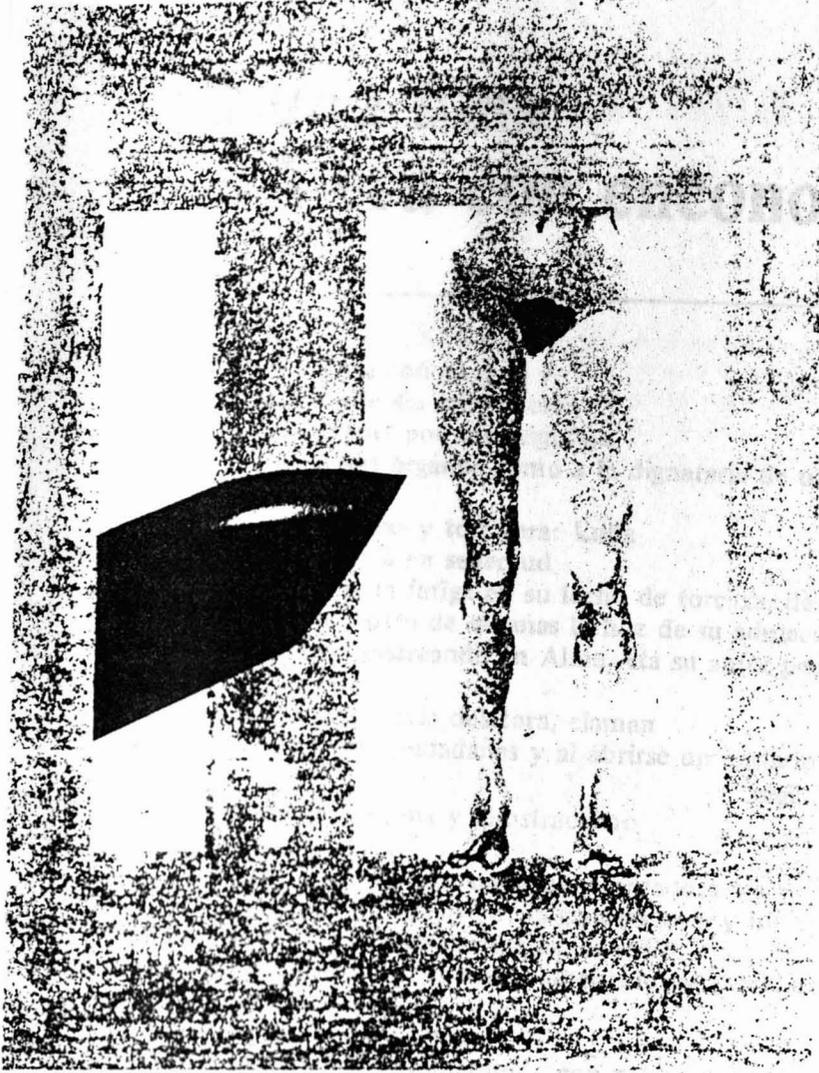
En la novela nihilista, *Trópico de Cáncer* de Henry Miller es actualmente la más leída y de la que mejor se habla. Miller no sólo es muy buen escritor, sino que la personalidad que proyecta en su libro es atractiva. Cuando lo vemos desnudarse de civilización —desnudarse hasta que sólo le queda su lenguaje—, el salvaje que se nos revela no es precisamente noble, pero al menos es sincero, indulgente consigo mismo, enérgico, amante de la belleza, interesado en el mundo, y no un cruel y malvado pervertido. La gran virtud de Miller es su sinceridad consigo mismo y con ella nos deja atónitos en su libro. "Si vas a ser prostituta —dice— sé una prostituta de principio a fin." Esta sinceridad es sin duda lo que más atrajo a George Orwell de Miller, aunque Orwell fuera un hombre tan difícil de complacer en todos sentidos. La prosa de Miller es por lo general vigorosa y muchas veces espléndida; es el mejor plasmador de "caracteres" desde Sir Thomas Overbury.

¿Debería *Trópico de Cáncer* ser prohibido por la censura o no? De acuerdo con las pautas de censura establecidas antes en mi argumentación, no debería ser censurada por su pornografía: como obra de arte, tiene un mérito considerable, y no podría lograr sus propósitos sin incluir episodios e imágenes intrínsecamente pornográficos. Pero es muy complicado el juego de intereses que se da al juzgar este libro, ya que el propósito de la novela de Miller no sólo es estético, sino también nihilista. El valor literario de la obra es suficiente para redimirla de su

pornografía, pero no lo bastante como para hacer que uno ignore su intención destructiva. *Trópico de Cáncer* no tiene estructura y es un libro verborréico; es, como los demás libros de Miller, un corte, una tajada de su autobiografía imaginaria, una serie de imágenes y de aventuras. Pero tiene un mensaje indiscutible: la sociedad es intrínsecamente vil, hay que volver al hombre natural. Esta vuelta a la naturaleza significa, precisamente, trabajar lo menos posible y mucho sexo sin amor. Miller ha sido muy a menudo valorado injustamente, por ejemplo por Karl Shapiro, quien le achaca un supuesto regodeo pagano en el sexo: Miller es sincero en cuanto a su intención. Una y otra vez presenta las extravagancias sexuales de sus personajes como evidencia de su desesperación, bajo la cual se esconde la angustia del vacío total. Miller es lo que dice ser: un enemigo, no sólo de la maldad de nuestra sociedad, no sólo de nuestra sociedad en particular, sino de la sociedad en sí. Para lograr que sus lectores se conviertan también en enemigos de la sociedad, ataca los tabús con fuerza sumamente persuasiva, especialmente los tabús sexuales, intrínsecos al orden social.

Se necesitaría una serie de nuevos argumentos que justificaran el que *Trópico de Cáncer* fuera prohibida, argumentos que vieran la pornografía como un acto social destructivo. Considerado como un acto contra la sociedad, escribir, imprimir y distribuir un libro como *Trópico de Cáncer* es más serio que escribir, imprimir y distribuir un panfleto que difunda ideas a favor de un golpe de Estado, pero menos serio que tomar las armas contra el gobierno —es comparable con incitar a la rebelión, un acto que un gobierno seguro y libre vigilará cuidadosamente y desaprobará con firmeza, pero que no reprimirá ni castigará. En otras palabras, el único argumento plausible para reprimir *Trópico de Cáncer* sería probar que su publicación es un acto político peligroso y no que es pornográfico, aunque su pornografía sea el instrumento principal del poder nihilista del libro.

Si se quiere destruir a la sociedad, no sólo escribir sobre un personaje que quiera hacerlo, sino convertir un libro en instrumento destructor, en arma, entonces es necesaria la pornografía. Ya que la sociedad, al menos nuestra sociedad occidental, se funda en la familia como unidad social básica, los nihilistas y los totalitarios atacarán siempre a la familia como su peor enemigo; por lo mismo, quienes atacan a la familia como institución son los peores enemigos de nuestro tipo de sociedad. Los totalitarios sustituirían la familia por el Estado; los nihilistas disolverían ambos, Estado y familia, en nombre de la gratificación irrestricta del apetito natural. Para poder efectuar esta disolución, los nihilistas rompen con los tabús, porque los tabús frenan el apetito y porque forman una parte integral del orden civilizado, de la sociedad como tal. Y



puesto que de todos los tabús los sexuales son con mucho los más importantes, la pornografía se vuelve importante para los nihilistas como instrumento de disolución (no para los totalitarios, que necesitan de los tabús); obviamente una representación nihilista de gente que viola tabús sólo será efectiva si la representación en sí misma viola también los tabús. Lo contrario no se sostiene; la pornografía no es intrínsecamente nihilista; la pornografía convencional reconoce y necesita las reglas que desobedece:

Debido a que la mayor parte de la pornografía no es tan dañina, y también porque ha prevalecido la permisividad liberal en materias sexuales, nuestra sociedad ha estado cayendo en uno de sus más bajos quehaceres —establecer las pautas de lo que es decente. Además, no ha reconocido suficientemente que la indecencia algunas veces se utiliza con fines políticamente peligrosos. La sociedad debería oponerse a quienes se proclamen sus enemigos o que la subviertan por todos los medios conocidos, y la pornografía no es el menor de estos enemigos. Pero la represión violenta no es la mejor manera de lidiar con ellos.

Si se escoge la civilización, el ser civilizado, y se está a favor de nuestra maltrecha pero todavía posible sociedad, ante la anarquía que amenaza por un lado y ante el totalitarismo por el otro, se debe estar dispuesto, entonces, a contentarse con un justo medio y pagar el precio de la responsabilidad. Tal como están ahora las cosas, somos tan liberales que

un profesor cuyo salario es pagado por el gobierno puede hablar más libremente a favor que en contra de *Trópico de Cáncer* ensalzando no sólo sus méritos literarios, sino también lo que él califica como exaltación de la sensualidad y como individualismo anti-social. Estas son sus opiniones sinceras y ni él ni el libro deberían ser censurados por pregonarlas. Pero sus colegas no deberían intimidarse ante un desdén que los motejara de respetables burgueses, sino que deberían elevar sus protestas oponiéndose a tales opiniones. Tal como la presenta Miller, su sensualidad dependería de la desesperación, pero también abre camino a la desesperación; su individualismo es un enloquecido intento por integrarse un ser en el vacío de la enajenación, enajenación en la que infantilmente culpa de villana absoluta a la sociedad por imponerse siempre a él, la víctima absoluta; pretende hacer de su libro el instrumento que persuade a sus lectores a abandonar la sociedad, dejar de sentirse responsables de sus semejantes y volver a la vida parasitaria. Alega que su vida sensual es la más alegre y plena de las posibles en nuestra civilización; pero lo que describe no es una sensualidad que indudablemente satisfaga del todo a las personas adultas, sino una especie de consolación para quienes aspiran a la condición de bebés como remedio a la desgracia de haber crecido.

Ser civilizado, aceptar la autoridad, gobernar con orden nos cuesta hasta el alma, incluso sacrificar mucha de la sensualidad de los irresponsables. (En este aspecto los reprimidos políticamente son irresponsables, ya que se les niega la responsabilidad. Esto ayudaría a explicar la aparentemente mayor sensualidad de los negros norteamericanos frente a la de los blancos, ya que como grupo a los negros sólo recientemente se les ha permitido asumir alguna responsabilidad social.) Pero nosotros los norteamericanos, negros y blancos, debemos ser civilizados ahora, lo queramos o no. Probablemente los salvajes anteriores a la civilización eran buenos y nobles, pero si hay algo que hemos aprendido en este siglo lleno de vileza, es que quienes se quedan atrás de la civilización se vuelven innobles más allá de toda tolerancia. Pueden decir que aspiran a una salvaje inocencia, pero a lo que llegan es a la bestialidad.

Al final de *Trópico de Cáncer*, Henry Miller dice: "Los seres humanos forman una extraña flora y fauna. Contemplados a distancia parecen menospreciables; de cerca tienden a aparecer feos y maliciosos." Lo que dice Miller es correcto, pero deja de lado lo más importante. Hay una distancia media desde la que se puede contemplar al hombre, la flexible distancia de la decencia y el arte, de la sociedad civilizada, que define a ambos, el hombre que mira y el hombre mirado; y desde esta distancia los seres humanos se ven bastante bien, importantes, incluso bellos algunas veces, mercedoras de respeto.

José Kozer:

Luba ama a Vera con encono

32

Luba
ama a Vera con encono
y la muerde sin moderación
nombrándola por sus rasguños,
mancilla sus órganos como a la dignataria de un mikado hasta su
capitulación

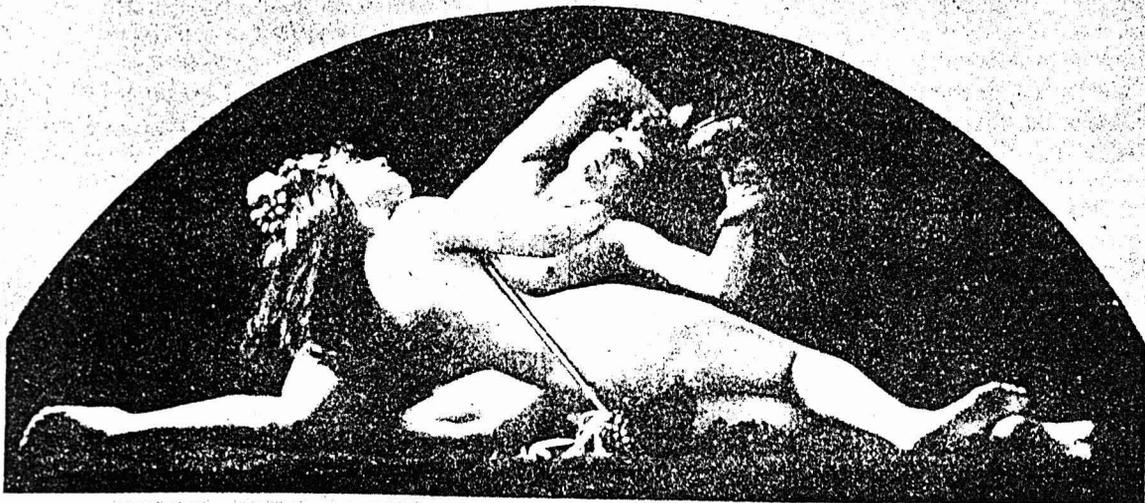
por contagiosa y tortillera: Luba
abrazo a Vera en senectud
y ampulosa la fatiga en su lecho de torcaza, desenfunda
como un motín de sábanas la hoz de su adulación, mortifica
sus muslos rastreando en Alma Ata su amor por Natalia Sedova, amor por
Klara Zetkin

y llama a la novia delatora, claman
las libertades ciudadanas y al abrirse un armario traición los
regimientos, undulación

la bandera nipona y al ostracismo

Luba
arenga un beso, camarada librepensadora Vera
amanezcan en Kronstadt la gendarmería y los acorazados a la proclamación
por nuestras fieles marineras, exordio
trabajadoras ferroviarias y alocución las partidarias con indignación
gloria y orgullo

a las trincheras, Luba
llama a su oído gemebunda con palabras viejas
(wallah wallah *That's a fair thought*) la adormila
o que trinen como nidos y huevos las llorosas Oh
to be between a maid's legs Enter the Players with recorders y Luba
sobre Vera.



Toda una vida

(novela)

Advertencia

El lector puede leer el texto en el orden propuesto o bien en el orden que él escoja. En este último caso, los párrafos pueden alternarse y/o repetirse si incluyen por lo menos el total de 84 números y letras que caracterizan a los tres personajes. La novela puede ser leída en voz alta por uno o tres individuos. No importa qué combinaciones se escojan, es posible que algún lector o grupo de lectores desee prolongar la lectura hasta el infinito.

A Mireya Folch

ELLA

1. Dicen que cuando se cumplió el plazo para que yo saliera del vientre de mi madre, primero apareció una de mis rodillas. Pero eso no es cierto. El dato es falso. La tibieza de las circunstancias no me permitió grabar el percance como si se hubiera tratado de una fotografía, pero puedo dar testimonio de que hice lo que estuvo de mi parte para asomar la cabeza, prevenir algún accidente fortuito, economizar alcaloides y darme a conocer sin perjuicios. Mi nacimiento excedió todos mis cálculos, no así los preparativos de mi madre: reaccioné lentamente ante los embates de la atmósfera, fenómeno que propició una exclamación anterior a mi vagido. Por tanto, hubo una voz anterior a la mía. Algo así como una frase sabia que se refería a mi probable incursión en la especie. O como la selección de las cualidades para una futura biografía. Sólo que mi madre, a pesar de su temperamento, no supo nada de esto porque estaba dormida.

2. No reparé en las manos que me recibían hasta que me hicieron un tenue daño en el abdomen. Se supone que el cordón umbilical se atoraba en la parte superior de la abertura y que era necesaria una manipulación más contundente. Esto no lo sé. De todas formas, me quedó la impresión de que nadie (mucho menos yo) tenía la culpa de todo lo que estaba ocurriendo.

Eran manos hábiles y lisas que manipulaban mi cuerpo a la perfección. No cesaban de deslizarse suavemente sobre la superficie de una piel que yo iba sintiendo más mía y más suya; eran manos completamente seguras de sí: interceptaban obstáculos, hacían fluido el proceso. Todo el acto era transformación: química en alquimia. No había peligro de que mi cuerpecillo, ya expuesto a la atmósfera, se despeñara por la cama o por el filo de esa mole dormida que era mi madre. Misteriosa sensación. Un ser bello y superior cuidaba a un tiempo de mi supervivencia y de mi trascendencia.

No, por cierto; no fue un recibimiento clandestino. Yo me desgañité lo más que pude. El edificio de la casa se asentó con uno solo de mis gritos.

33

Enternecé la contemplación doméstica de los vecinos, en las ventanas. El pueblo no tuvo que hacer, ante mi gritería, ningún esfuerzo para soportarme. Hermosa, ingenua hermandad: conformarse con poco. Y los vecinos comenzaron —según dicen— a reír de la graciosa algarabía.

Naturalmente, mi madre no se enteró, sino hasta muy entrada la noche, de que aquello que se le había escurrido por entre las piernas y, más tarde, por el borde del alma, era yo.

3. Tal vez porque sé de qué se trata, no me son simpáticas las manos frías de un hombre. No soy alguien especial: los cuerpos, al hacerse el amor, tardan cierto tiempo en acostumbrarse los unos a los otros; transcurre un lapso precioso antes de que las mañas, los paseos, la inventiva, hagan de las suyas en esa conjunción de universos separados, antes de que las ambas o múltiples entidades se desternillen, atomilladas, en el acoplamiento. Sólo muy pocos hombres saben de esta realidad y llegan al acto con la firmeza, la temperatura y la propensión suficientes para que la experiencia resulte placentera desde el principio. El papel que desempeñan unas manos tibias sobre mi cuerpo es fundamental. Los movimientos iniciales resultan soportables, pero nosotras (y ellos, tal vez) buscan la bella plenitud del orgasmo total. Las manos deben caer en el olvido mucho antes de la culminación. Por todo esto, es tan importante el papel que juegan las manos del partero. Desde el principio.

4. Cuando era aún muy pequeña alguien dijo tu nombre. Fue un susurro apenas. Tú fuiste siempre como el espejo fiel de un acto placentero y bochorroso, desligado totalmente del nombre de mi padre. (Por otra parte, poco faltó para que yo te identificara con él para toda mi vida.) Los primeros años fuiste en mí un sueño insistente que siempre regresaba a la viveza de mis ojos abiertos, por la noche, y a la imagen de la más feliz de las circunstancias, por el día. Todos mis parientes se referían a ti como a un ser extraordinario. El médico joven, el hacedor de acciones buenas, saludables. El incorruptible. El que habla mal de los opresores del pueblo.

Volviste más tarde, cuando mi madre, al charlar junto al fuego, me recordó los detalles de mi nacimiento. Ella sabía que iba a morir pronto. Habló de tus estudios y de tu fuerza, del vigor de tus conocimientos, de la altura de tu cuerpo y de la claridad de tus ojos. Parecía adivinar algo de la conjunción de nuestras vidas. Nunca, nadie, pudo describirte en esa forma: como una esencia, una flor, un rayo que rompe la tranquilidad interior de una chiquilla. Hubiera deseado tenerte en mi cama a los once años, cuando comencé a menstruar. O en el momento en el que, a los doce, me penetró el miembro de mi hermano por primera vez. El no era tan bello como tú, pero cerré los ojos y pensé que



aquellas maniobras eran tuyas, suscitadas desde lejos, descritas por tu boca desde lejos.

Tú abandonaste la casa de tus padres cuando ya eras mi amante. No llevabas ni báculo ni alforja ni morral. No te ibas para resolver una paradoja de la tradición. Sí porque recibías el llamamiento de una fe oculta o misteriosa. No traté de entenderla. Sencillamente, se reconoce la vocación del hombre por sus desplazamientos. ¿Qué más importante razón que ir de un lado a otro dejando tras de sí una huella invisible y gigantesca? Como un pueblo nómada. Ni las suscitaciones ni las cuentas de bancos de viajeros ni la imposterable necesidad son comparables al deseo de realizar hasta el fondo una vocación. Por eso yo creé la mía. Por eso volveremos a vernos, a tocarnos, a amarnos. Seguirás recorriendo el camino que me sé de memoria: la satisfacción de los deseos te convierte en un ser feliz. Y la felicidad en ocasiones llega a ser la mejor muestra de una inteligencia insoportable para los demás, espontánea y natural para sí misma. ¿Me escuchas? Hay sabiduría en todo esto. En ti y en mí. Volveremos a vernos, a tocarnos, a amarnos. No es necesario seguir hablando de ello.

5. ¿Cuál es tu imagen de una puta total? Quiero que me lo digas sin pensar en tu madre.



Al despertar, tu rostro estaba vencido. Te descubrí intentando una fuga, pero mi cuerpo se contrajo ante un nuevo contacto y eso bastó para sacudir tu miedo definitivamente. Desde entonces desafías a todo el mundo a que te digan la verdad: en verdad, una mujer padece por la sangre, pero hace padecer de una manera absoluta a los que no miden los límites de su entereza. Por la misma vía, el mismo conducto, la mujer siempre realiza distintas situaciones.

Ahora permanezco abierta de piernas, soña, al acecho de la noche. No puedo adivinar cuándo volveré a verte.

6. Fornido, tu miembro me habita. Después de hacer el amor, su tamaño se ha reducido y aún me pertenece. Arte, magia. Tú no lo sabes —es mi dominio. Me perteneces gracias a una sensación, a algo que no tiene consistencia. Me prolongo en tu satisfacción sólo porque el falo sabe recordar. Y quiere recordar. Es así como se prolonga el deseo en el silencio. Por eso sonreímos, sonreiremos siempre aunque tú no me penetres ahora y sea el miembro de otro lo que aprisiono entre las piernas.

7. “Yo soy el ave; tú, la rama del árbol”, dijiste. ¿Acaso lo has olvidado? Me señalaste el destino, tu obsesión: permaneceré siendo rama de mil aves parecidas a ti. ¿A cuántos hombres he convencido ya de mi consistencia vegetal? ¿Quién se atreverá, como yo lo hago, a revelar la naturaleza de su cuerpo? Y hay algo más que te hará feliz: les descubro el futuro, la necesidad del cambio, la trascendencia del pueblo. “La puta revolucionaria”, me dicen. En la región todos me conocen por ese nombre y yo me adjudico una singular, diabólica personalidad que se disuelve en el recuerdo de ti. Mis hermanos murieron a causa de la peste y a nadie pueden avergonzar mis andanzas por el pueblo. Todos piensan que pierdo el tiempo al conversar una vez terminada la experiencia. No saben que eres tú quien se dirige a ellos, desde lejos, para sumirlos en la duda, en el insomnio. Tarde o temprano entenderán.

8. Si supiera cantar, elegiría tu nombre. No me canso de fornicar en tu nombre, lo cual hace a mis silencios más rudos e insoportables para los demás. ¿Quién podrá decirme algún día: “Yo soy tu acompañante”? ¿Quién se atreverá a buscar tu misterio en el interior de mi sexo, en la caja guardada, al cuidado del ojo de mi ombligo?

9. Al moverse encima de mi cuerpo, los hombres comienzan a sudar. Soplan y resoplan; algunos vociferan. Otros gimen en voz baja, como gatos o señoritas asediadas por el escozor de una verga. Otros, más tranquilos, parecen no salir nunca de su



mundo. Yo sueño con la totalidad. ¡Qué fuerza la de tu cuerpo! ¡Qué habilidad de tus manos! ¡Qué fortaleza la de tu estirpe! Sin cerrar los ojos te miro en cada sombra y te escucho en cada silencio. Por eso no hay detalles, nombres, olores. Todo eres tú.

10. Ahora no estás aquí y me cuentas tu vida. Han sabido de ti por los periódicos franceses. Y me lo han dicho. Yo te cuento mi propia vida. No tengas miedo. La angustia es energía hacia mí. Te hice llegar noticias mías porque la soledad es, desde lejos, tristeza. Prefiero saber que sonríes al tocarte el bulto del sexo, lleno de tristeza. Déjame abrir los ojos de nuevo, mirar a mi acompañante y hacerlo exclamar "Estás llena, ahíta" cuando sólo sé que yo pienso que piensas en mí.

11. El sueño es una ortiga. Prefiero dormir de un tirón o pasar la noche en claro. El sonido de tu respiración es un mensaje que se padece como la marea. A veces, sin despertarme del todo, siento cómo se ilumina y humedece mi sexo al contacto con tu imagen. (El clima de la región ayuda.) Entonces, como ahora lo hago, me levanto a comer algo: un pedazo de pan, queso, dos o tres aceitunas.



12. Aquí los hombres ven puras mentiras. Creen tocar el confín de la Tierra, de sus propias escarchas y yerbas. Pero no hay nada. Mi carne eres tú y tú lo sabes perfectamente. (Guardo un libro de notas que te entregaré cuando regreses.)

13. Por varias noches, mi compañera de cuarto ha sido un hombre. Le he preguntado con insistencia de dónde procede su desconcierto ante los sexos. Me ha dicho: "¿Acaso no has conocido tú seres extraordinarios?" Te recordé. Tuve que convencerme de que eres real, de que te hallas en ese lugar preciso de la Tierra, entre el lodo y la muerte. Entonces quise saber más y volví a inquirirlo: "¿De dónde proviene tu inclinación por el falo?" Y él dijo: "No te gusta cómo lo hago? ¿Te hace falta algo?" Tuve que reconocer que me sentía satisfecha, curiosa, incluso acompañada. Ya había olvidado lo que es sentirse precisamente penetrada. Entonces me hice acreedora a que me contara su dulce historia de amor. Un amor imposible por un ser, por un hombre extraordinario. Y dudé de mí misma: ¿acaso no soy única en este mundo por amar al único ser extraordinario del mundo? Lo otro era un sueño, una mentira. Aburrimiento. Lo despedí al día siguiente. Cuando comprendí.

14. Sé que terminarás con esta guerra para venir a hacerla aquí, definitivamente.

15. Hoy no hay nadie en mi cuarto y deseo decirte tantas cosas. Lavé mi ropa interior de seda y volví a guardarla. Sólo la uso las noches en que sé que estaré sola, pensando en ti. Cómo quisiera saber decirte las cosas cuando las escribo. Las cartas son más que yo. Entiendo por qué hay hombres que dedican todas las horas del día, todos los días de su vida, a escribir. De pronto, cuando ya se había ido la carta, como una ráfaga pensé que ni tú ni yo existimos.

16. No sabes cuánto puedo amarte por darme el privilegio de aprovecharme de ti. Vivir no es fácil. Una mujer como yo se ve obligada a olvidarse de cualquier tipo de anécdota porque sabe que la costumbre de la vida diaria puede convertirse en cuchillo. Tú sí sabes decir —y escribir— mi nombre. Sabes hacerme existir porque no te hallas a mi lado. De noche vuelvo a pensar en tus manos y siento temor por la enorme realidad que representan. ¿Comprendes? Soy en ti porque tú me has creado: tu mente me mira como soy, como debo ser.

17. Hoy fui con mis amigas al cine. Después paseamos por la calle central. En algún momento (las risas crecían a mi alrededor) quise gritar tu nombre, pero me contuve. Entonces la más joven y bella de mis amigas (al verla me recordaría, me verías tal como yo era cuando te fuiste) me miró a los ojos y me acarició el pelo.



18. El médico del pueblo es un viejo que llegó cuando tú ya te habías ido. Desencantado, me visita una vez por mes. Sabe que en mi pequeño cuarto encontrará siempre un anfora llena de sidra. Charla incesantemente y entre sorbo y sorbo lía o aparenta liar un cigarro de tabaco negro. Insiste en preguntar sobre mi estado de ánimo aunque se refiera a otra cosa. Observa las botellas sobre la mesilla de noche: alcohol, violeta genciana; nunca faltan el jabón y la toalla. Al despedirse me besa la frente y se lleva la certeza de que soy invulnerable. Por ti soy invulnerable.

19. Ante la mirada atónita de un cargador de los muelles, me he peinado y peinado y peinado hasta que él se cansó de contemplarme. En silencio colocó una moneda sobre mi cabeza y salió de mi cuarto sin hacer ruido.

20. Tu silencio me ha atosigado por varios días. Pero yo sé que me escuchas. A lo largo y a lo ancho de los días me parece percibir un ligero mensaje, un lamento interior y lejano. Las apariencias no me engañan. Sé quedarme estática, silenciosa, sentada al borde de la fuente del pueblo. Entonces se acerca una mujer madura que ha aprendido a besarme las manos y los brazos. Ella parece estar hecha de palabras desconocidas, de palabras que no son ni tuyas ni mías y que sin embargo yo entiendo a la perfección. Un idioma extranjero. Ella me mira y sonrío como si contara nuestra historia.

21. Sé lo que te ocurre porque te sueño. A veces me cuesta trabajo descifrar las imágenes, desprender las enseñanzas. Pero lo logro cuando me concentro y repito tu nombre. Entonces evoco o recuerdo el movimiento de tus manos. Hay mil manos (y mil miembros) en mi biografía, pero tus manos (y tu miembro) no se caen a pedazos en mis manos. Parecen señalar algo, decir algo. Tal vez mi nombre o mi rostro. Hay ciertos pensamientos llenos de intensidad que describen tu cuerpo, su situación en el mundo. Entonces fijo la lista de tus cualidades en mis propias manos y se borran los años, la espera y los miles de rostros y palabras esparcidos por mi cuerpo y mis ojos. Tal vez esta capacidad sea un rito y este rito una enfermedad. Tal vez crea la gente que se llama locura. Yo sé de qué se trata.

22. A un reciente viajero del pueblo le ha dado por visitarme todas las noches. Es un hombre bueno. Lleva la barba crecida de varias semanas y sólo me cuenta de él cuando yo le hablo de ti. Cree adivinarme en tu nombre, en tu historia, en los datos que yo he dejado caer en los pocos momentos de violencia que hemos experimentado juntos. Cuando me habla, usa palabras extrañas pero justas: desea explicarme, sobre todas las cosas, la realidad de las cosas. Me gusta hablar con él porque siento

confianza para hablar de ti. Es una sensación nueva. ¿Cómo decírtelo? Algo así como el anuncio de algo definitivo. (Ojalá hayas recibido mi vieja carta de hace meses.)

23. Hace dos días sucedió lo inevitable: me cansé de escucharlo. Por primera vez en mi vida pensé que de alguna manera desconocida te estaba siendo infiel. ¡Qué horror sentí al desvanecerme, justo al permanecer asida a la imagen de aquella taberna de mala muerte! Con todo, al comprender qué medios habían utilizado aquellos tres marineros para llevarme a su habitación, pensé que eso era mejor que quedar al acecho de ese extranjero que gusta de hacer preguntas. Todo hubiera sido mejor si no hubiese creído verte en medio de la calle, con tu bolsa de viaje colgándote de la espalda, reconociendo el pueblo, las calles, olfateando la brisa. Entonces quise dormirme para despertar vacía.

24. Es mi vientre el que me entrega el anuncio. Has llegado. Me reconoces. El sol está distinto. Una comarca inextinguible.

25. ¿De qué sirve haber esperado tanto tiempo si todo se vuelve tan luminoso de pronto y pierdo la noción del tiempo y de la vida?

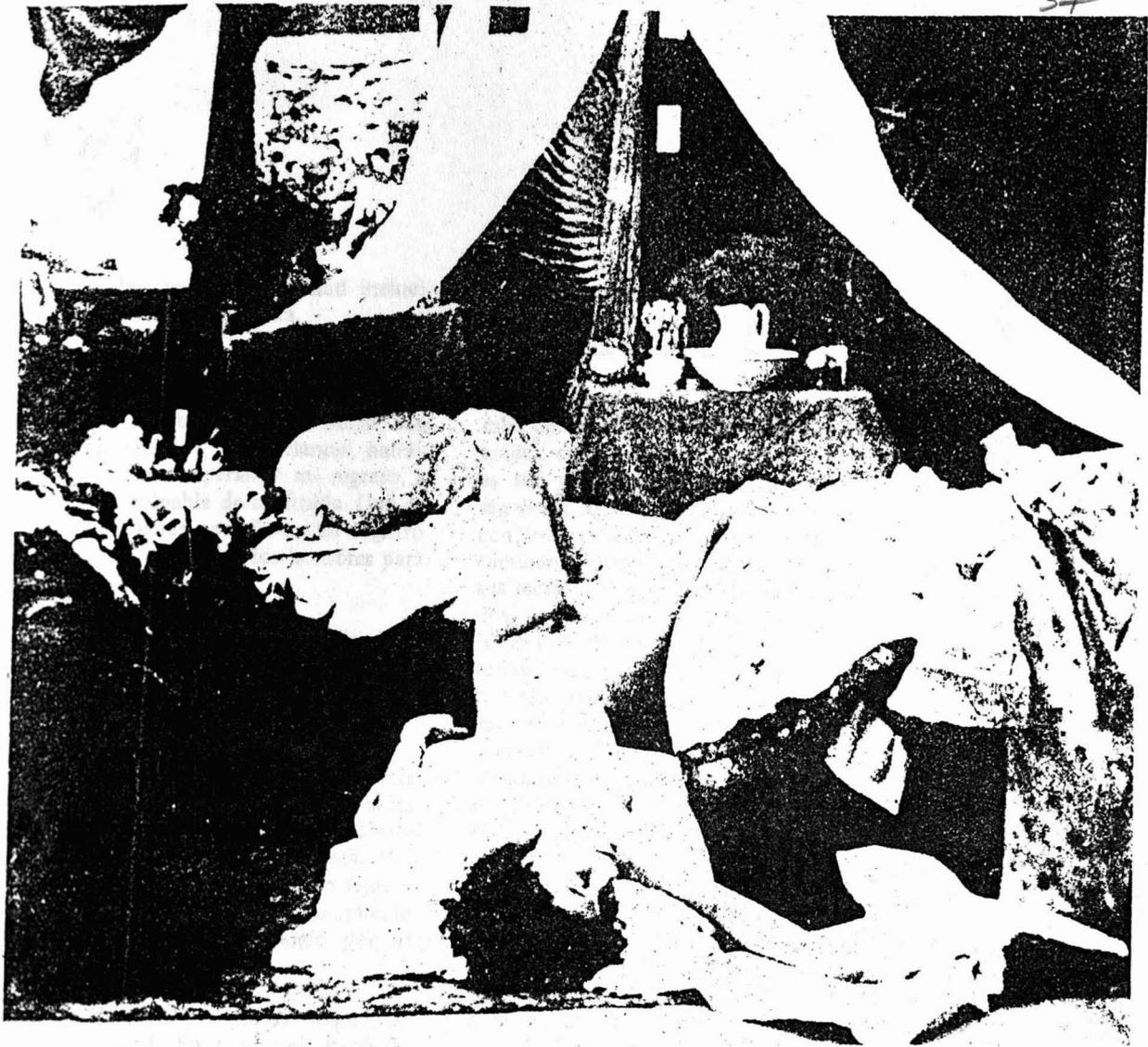
26. Quisiera seguir vagando sin rumbo por las calles. Tú lo haces como si fuese lo más natural del mundo. Vagar con un sola idea en la cabeza, con toda la locura de que una es capaz representada en una letra, un número o qué sé yo. Pero yo insisto en entender cuál es el siguiente paso, el nuevo nacimiento, las frases, las caricias que ahora nos convienen. Y sólo cuando te miro a los ojos (pareces no escuchar lo que te digo) rezo la clave. La clave es algo que se parece a la muerte. Y es rudo hacerse, abrazarse a esta certeza.

27. El encuentro debe realizarse en el muelle. Ese sitio ha sido el lugar de la cita desde que te fuiste. Allí he de mirarte nuevamente. Lo demás correrá por mi cuenta aunque no quieras, aunque no te guste, aunque no entiendas. Mientras tú realizabas todas las acciones, todas las empresas del universo, yo descubría todos los enigmas del mundo.

28. Qué bella esta terrible espera.

EL

I. Descubro que la vida ha sido una rampa dispuesta hacia ti. ¿Qué de mal hubo en la acción de vivir durante tanto tiempo sin saber que tú guiabas mis pasos? Ninguno. Me siento liberado de tus fuerzas aunque tus fuerzas sigan hostigando aquello que llaman destino, mi destino.



II. Aquí, el punto en donde no hay palabras posibles. O, más bien, la concentración de todos mis deseos de verte y tocarte y viverte de nueva cuenta. Por eso invento este pequeño diálogo que siempre resultará inconcluso. Por eso invoco una aventura sobradamente parcial. A mí me ha tocado siempre la mejor parte de la existencia. A ti, lo mejor de mi vida.

III. Según me han hecho saber las malas lenguas, antes de que yo llegara tuvieron que acondicionar una cama de hospital en el lecho de tu madre. Eran pocas las esperanzas de que sobrevivieras al parto, pues el cordón se te había enredado entre las piernas y el pecho; creían que se te había roto la mollera. Ninguna precaución (pobres medidas de la gente pobre) salía sobrando para satisfacer ese temor tan dulce y tan sencillo. Las ventanas tapadas con cobijas negras para que la luz no fuera a herirte; la pequeñez de la alcoba impregnada del vapor de una agua hervida entre carbones; el cuchicheo, el respeto por ese diminuto ser que tú eras y al cual, sin conocer, la gente ya le guardaba consideraciones (las primeras de una madre que se negó a caminar desde los tres meses de embarazo para garantizar tu estancia más cómoda en una cámara debilitada por los dolores y la fiebre).

Pero lo mejor de los servicios otorgados provino

del joven misionero de la localidad. Era yo. Hube de aprender con rapidez inaudita los secretos de la atención médica ya que por el pueblo había corrido la voz de la inminencia de tu peligroso nacimiento. Sabedor de la autoridad moral de la matrona que iba a dar a luz, me obligué a la lectura (amparado por la luz de una vela de sebo) de aquellos libros empolvados que mi padre (fallecido durante la batalla de Sedán) había guardado en un arcón.

No sé si fue la fama de que tu madre acabaría por acabarse a los que, sin respeto, se negaran a aportar lo necesario para tu supervivencia, pero lo cierto es que este joven rubio se acabó los ojos estudiando los mil pormenores ginecológicos de tu arribo; y ofreció (y entregó) sus velludas manos para ser el primero en colocártelas encima. Tal vez fue esta sensación la que acabó por obsesionarme.

IV. Me preguntaste cuál era mi imagen de una puta total. Estuve tentado a decirte que no existía una mujer así, que jamás había existido, que no había sido concebida hasta la fecha. Pero entendí que estabas tan contenta de considerarte el símbolo supremo de las acciones de los cuerpos, que sólo pude contestarte: "Un cirio reducido a la mitad, tan radiante que alcanza a iluminar el universo; un cirio que, encerrado en tu vientre, irradia luz hasta tus ojos; una luz tan potente que hace que los ojos de



los hombres se pierdan en una oscuridad ineludible." Todo a través de tus ojos de niña.

V. Fui infeliz desde que salí de tu aldea. Más tarde las zozobras aumentaron desmedidamente. Lejos de tu isla, ¿qué ventajas se obtienen al acostarse con todas las mujeres del mundo? ¿Experiencia, habilidad, sabiduría? Tu seguías esperandó mi regreso, a pesar de que tú eras la culpable de mi huida. Uno se acuesta con muchas mujeres para llevar un registro secreto. Tú te acostabas con todos los hombres para saber que no podías olvidarme.

VI. Me dañaste el alma y yo te salvé la vida. Pero no podía tolerar que mis mujeres se rieran de tus pequeños senos, de tu enorme niñez. Sabían, sin embargo, que podías matarlas, matarme.

VII. Revelación: al cabo de quince años eras la mujer más bella de la isla. Te confundías con las rocas y la libertad. El pueblo te quedaba estrecho y te acercabas al mar para avistar el horizonte. Yo, que te di la hermosura, te observaba desde lejos y adivinaba que algún día abandonarías el pueblo pensando en mí. Sabía de tu nostalgia por lo desconocido.

VIII. La Guerra del 14 me llevó lejos. Aspirante, primero; después miliciano. Supe que en Rusia la lucha cambiaba los signos del pueblo. Entonces pensé en ti. ¿Qué se haría aquella criatura que me visitaba en mi casa y que se acostaba conmigo como si supiera lo que es amar? ¿Por qué creo hablar con ella todo el tiempo? Todos los recuerdos brotaban a un tiempo: tus piernas largas y delgadas, tus labios, tus pezones en mi boca. Hubiera querido decírselo a alguien, pero en aquellos días siempre nos preguntábamos de qué servía ser, vivir o haber vivido. Todo parecía venirse abajo, sucumbir, extinguirse. ¿Quiénes iban a salir vivos de aquel infierno? Yo curaba heridos y me limpiaba la frente a la mitad de las amputaciones. Pensaba que tal vez nada de aquella miserable situación te haría cambiar. Los heridos me veían sonreír. Murmuraban, protestaban. Volvían a mirarme. Entonces me calificaban de cínico.

IX. Me pesan tanto mis muertos como a ti los sencillos coitos que le has propuesto a muchos sin experimentar placer. No obstante, ahora descanso pensando en ti: te fue revelado el secreto. El amor se cuela en los disfraces, en frotamientos, en las exuberantes tentaciones de tu oficio. El amor y mi nombre. Mientras tanto, mientras te encuentro otra vez, me conformo con las súplicas y las piruetas de mi ayudante, con el extrañamiento en los ojos claros de un joven oficial, con el calorillo de la tienda bajo el sol de Yugoslavia. Cuando llegamos al villorrio volví a buscarte por las calles estrechas.

Bebí más de la cuenta para convencerme de que te hallabas lejos, allá, y de que no había más remedio que rascarme la cabeza y quedarme callado.

X. Por las noches me encaramo en las rocas. Nadie sabe en quién pienso. Miro el mar como si fuera un amigo, como si te fuera a decir las cosas. El mundo es tan violento... No sé qué aferra a la gente a seguir en lo mismo: la especie, los tratados, el celo con que guardan sus propiedades. En Esmirna vi caminar mujeres que, como tú, se llamaban como sus secretos. Un misterio detrás de sus ojos aceitunados, al filo de sus pestañas negríssimas. Me excitaba la idea de buscarte, de convertirte en mi guardaespaldas, de sacudirte, penetrarte y hacerte entender este río revuelto. En las ciudades grandes del mundo hay mujeres que buscan con avidez a los hombres; duermen con ellos. Después, al amanecer, se quedan silenciosas pensando en alguien. Ellos no llegan a percibirlo. Tú lo hacías de niña, antes de sonreírme. Por eso te cuento mi vida.

XI. Qué extraña sensación sentirse uno convertido en monstruo. Sin embargo, hay fortaleza. Pienso en ti. Algún día nos miraremos en silencio y lo haremos sin aspavientos, hasta que tu boca y mi boca sepan decir las palabras. Entonces sabremos pensar las palabras. Pensar para decirlas. Y luego podremos decidir.

XII. Sólo un extraño padecimiento: el amor absoluto. ¿Recuerdas? Me pariste al tiempo que te poseía. (Yo jamás podré jactarme de cosa parecida.)

XIII. El recuerdo de ti me hace más joven. El ideal de ti me hace hombre. Tu imagen me hace sabio. Ahora eres también el cambio de día en noche, de noche en vida. Fumo, aislado, bajo un árbol negro.

XIV. La sacudida es infinita. Parece que jamás habrá de terminar, que las hojas de los árboles no brotarán más. Detrás de los ojos de los soldados percibo una sabia desesperación: ¿sobreviviremos? Algunos, sin mirar que los miran, se masturban. Otros duermen plácidamente, como si nada alrededor nuestro tuviera vida. Otros intentan explicaciones en los otros. Sin embargo, nadie comprende lo que yo sé: que uno puede huir de uno mismo, pero no de ti. Te amo, siempre, tuyo.

XV. De nuevo contemplo los barrotes blancos de una cama de hospital. Pero esta vez me hallo postrado y nuevamente me imagino que vendrás a visitarme por la noche. Sin embargo, todo queda en el letargo del somnífero. (La herida es en la espalda, pero pronto quedará restablecido.)

XVI. Hoy, frente al espejo, descubrí de nueva cuenta mis primeras canas: se encuentran aisladas, en la



patilla y el bigote. Surgieron de improviso. Sentí miedo. Miedo por ti. Aquí nada sucede.

XVII. Vuelvo al campo de batalla. Hasta matar llega a hacerse una acción aburrida porque es parcial. No hay ninguna significación en este acto que repito día y noche pensando siempre que el círculo debe cerrarse de alguna manera, que todos los trozos de mi existencia deben juntarse en un solo tronco que se halla en tu cuerpo, que es tu cuerpo.

XVIII. Me ofrecí como voluntario para juntar cadáveres, miembros y restos; los quemamos en hogueras especiales. Me llegan a interesar los pedazos informes de gente que fue y ya no es. ¿Soy, yo, acaso? Pienso en ti. Como un clavo. Como una tenaza en la médula. Como un ardor en la rodilla. (Sé que sonrías.)

XIX. Sueña ridículo y distante pensar en uno mismo cuando se sabe de tu existencia. (¿Aún llevas el pelo larguísimo, hasta la cintura?)

XX. Al fin hoy pude saber que sí es posible enviarte cartas. Un acto inútil, si se considera que esta guerra parece no terminarse jamás.



XXI. Te siento fiel a mi cuerpo. Todos los hombres con los que te has acostado han sido sueños de mi propio miembro.

XXII. Anoche maté a un hombre. Era fuerte, barbado, rojo. Lo encontré en la taberna del pueblo y miraba con la intensidad de tus ojos. Pensé que lo conocías. En algún momento, el movimiento de sus labios parecía balbucear tu nombre. No sé por qué. Cuando se levantó, firme sobre sus gruesas piernas, yo me incorporé y comencé a seguirlo, por las callejuelas. En un recodo lo alcancé. Sonrió, pensando que pensaba en él o en la tierra que dejó hace tiempo. Quedó allí, con tu imagen clavada en unos ojos rojos y abiertos.

XXIII. No duermo pensando en las líneas que escribiste. Quise contestar la carta, pero prefiero imaginarme que esperas, despierta, mi regreso. De otra manera jamás me hubieras puesto sobre tus huellas.

XXIV. Me he olvidado de todo. Ahora, cuando no peleo en el frente, pienso en ti. A veces me olvido de tu existencia pero cualquier detalle, cualquier movimiento de la yerba, la leve brisa, me conducen a ti. Creo que ríes por la noche. Y se me enciende el alma. Tal vez me he vuelto niño.

XXV. ¿De qué sirve ser pobre, ser hombre, saber las cosas? Tú eres el hilo de mis pensamientos, la estructura de mi mente. Mi memoria. No te lo perdonaré nunca.

XXVI. Te siento hechizada por algo, por alguien, mientras meto en la bolsa la pobre ropa que me queda. El barco no es de mi agrado, pero es lo suficientemente rápido como para no alejarme de tus alucinaciones. ¿O son las mías?

XXVII. No reconozco el pueblo, ni la gente que camina lentamente por unas calles oscuras a pesar de la hora. No reconozco a nadie hasta que te veo sola, en el muelle, buscándome. Entonces me miras hacia el centro de los ojos, me llevas de la mano hasta tu cuarto, me desvestes como a un niño, me conviertes en núcleo, esencia, pez. Después salgo a caminar solo (¿varias horas, muchos días, un solo minuto?) y me doy cuenta de que no he salido nunca de tu vientre ni de ese pueblo (ahora lleva tu nombre) ni de esa sombra de mi cuerpo que he visto en todas partes. Entonces lloro como un niño (son las afueras del pueblo), me contemplo las manos y decido recuperarme en ti, en tu cuerpo. Camino lentamente de nuevo por las calles desconocidas que me conducen al paraje de todos mis conocimientos posibles.

XXVIII. No hay máscara más incierta que los años ni sabor más amargo y más dulce que tu amor. Ahora lo sé. Definitivamente.



EL ESCRITOR

A. En el cuerpo de una mujer, nos movemos como en una calle sin nombre. Inútil que busquemos ubicación, que nos desvelemos por entender el impulso de nuestra búsqueda y que intentemos explicarnos la geografía de ese cuerpo: evocaremos nuestro propio misterio de hombres, nuestra incógnita de *ser* hombres y *vivir* como hombres. Pues somos hombres gracias a ese recorrido que una y otra vez, desde antes de *ser*, hasta después de serlo, realizamos por/hacia el cuerpo de la mujer. Y ya dueños de la razón, nuestro peregrinaje por el único reino que no nos pertenece nos lleva a reconocernos en nuestro ser (darle un nombre y función específicos a nuestro sexo) y descubrir que el punto inicial de nuestro destino, la Tierra, pertenece por partes iguales a las dos partes del género femenino: la mujer y la tierra. Este espacio en el que nos movemos (círculo, circunferencia, límites redondos, sexo femenino, vientre, vagina) es el único capaz de darnos un ser y un nombre y un destino y asimismo el único que nos libera, cuando lo recorremos, de la Nada: la necesareidad del trayecto nos ha otorgado el ser. Esta certeza nos abre un destino todavía más amplio y luminoso: el Cosmos.

B. La mujer puede ser exquisitamente silenciosa cuando se lo propone, pero ésta no es sino su naturaleza anti-retórica por excelencia. En ella jamás perdura la propensión al hastío, lo cual no ha dejado de tener cierto tipo de consecuencias en la historia de la humanidad. (Por ejemplo, adjudicarle a la mujer la única posible expresión de la sensualidad. O la única inclinación válida por el melodrama). En realidad, lo que hace a la mujer diferente del hombre es su capacidad de dar a luz a esos seres que pronto se convierten en hijos. Los de ella. Nada más.

C. Una mujer se enfrenta a la realidad de su sexo como una gran actriz o una famosa bailarina a la decrepitud de su capacidad física y a la desintegración de la organizada biología de su cuerpo. Hay sabiduría en este tipo de experiencias. La cultura ha dado al hombre armas, inventiva, condicionamiento, incluso capacidad de sustitución. Para él, ningún extremo ha resultado aberrante. Sin embargo, la mujer ha quedado a la expectativa de fórmulas y soluciones. Muda, estática, ha obedecido por siglos a la sumisión artificial que le fue impuesta desde el surgimiento de la pareja como expresión básica de la sociedad. Ella lucha, luchará hasta el último momento. Por eso ella siempre sabrá más que nosotros.

D. Al penetrar, el miembro tantea la oscuridad y el vacío. Las corrientes ocultas, la humedad, el calor ancestral lo sujetan hasta que, consciente de su nueva sensibilidad, de sus poros abiertos —primero— e identificados —después—, se entrega al medio ambiente. Es cuando ocurre la verdadera, única

unión de atmósferas y regocijo; entonces ambas carnes se hacen una.

E. El pene dentro del recipiente femenino se hace monstruo: con un solo ojo intenta descubrir todos los misterios del origen. Son estas solicitudes las que inician el ciclo de la vida, ya que desvalido, sin lograr entender la experiencia, por la mirada del "ojo" se desparrama el ingrediente del nuevo ser.

F. Placer. El más amplio de los coitos en la más estrecha de las vaginas.

G. Los hombres deben comprender que como es evidente en ciertas naturalezas excepcionales o extravagantes, la región anal del cuerpo masculino sufre espasmos al sobrevenir la eyaculación. Y que el hombre también sufre de orgasmos frustrados.

H. Las mujeres pueden volverse ligeras, aladas en la práctica del amor sexual. El hombre, aun el más delgado y bailarín de los hombres, no poseerá las facilidades de la fluidez y la humedad. Por eso, lo que quieren los homo y bisexuales es aprender a volar.

I. La mujer alcanza la inteligencia a través del misterio. Como llovizna, los pensamientos se desprenden secretamente de su cabeza y se diseminan por el pecho, el abdomen, las piernas. Para la mujer, pensar es una labor secreta y noble. La mujer, secreta: jamás dice que sabe, qué sabe. Sus palabras, sus frases, pueden resultar obvias (sobre todo para la esquemática reflexión de los hombres), pero sus pensamientos le guardan fidelidad al silencio. Se alimentan de él, se auto-alimentan. El de la mujer es un mundo de pensamientos-sensaciones que abrevan en el misterio y se adhieren al misterio. ¿Cuál de los hombres más inteligentes ha llegado a ser tan inteligente como una mujer inteligente? En eso consiste el misterio.

J. La sangre desgastada de la menstruación, el nido que se extingue, indica un fenómeno incandescente: como un aviso luminoso, desciende hasta las piernas. A los ojos innobles de los seres humanos éste es un proceso terrorífico: sobreviene materialmente lo que no es y pudo ser. Cama mullida, cuna que explotó, circunstancia que falla y se extingue. Y aun eso, ¿quién lo duda?, implica vida. ¿Quién, como la mujer, puede rechazar a voluntad el embrión de la vida?

K. Todas nuestras amantes, si aprendemos a entenderlas y a amarlas, se convierten en madres primigenias.

L. ¡Ay de aquellos que menosprecian la sabiduría de los homosexuales! No saben que este tipo de seres son los llamados a poseer las únicas armas precisas para dominar profundamente a las mujeres



y convertirlas en amigas, en compañeras, en hermanas. Las cualidades del homosexual son: experiencia, mirada de gato, gusto avivado por la espera y la imaginación, conocimiento y experiencia de los imposibles, profundas desvalidez y soledad, oposición y lucha contra lo establecido y lo convencional, búsqueda de la melancólica espera. ¿Quién podrá ofrecerle a la mujer —ser por definición completo y capaz— tantas posibilidades de placer, combinaciones de gusto, esfuerzos y avances? No los hombres comunes y corrientes, que se desviven por sojuzgar lo insojuzgable; que aman la obviedad, la repetición, el amor esquemático. No las lesbianas multitudinarias, que desfallecen definitivamente ante la pérdida de un rol de exquisitez, trascendente. Sólo ellos, los homosexuales, poseedores de dos universos contrastantes y complementarios, definitivos, pueden, podrán algún día ponerse a la altura, al nivel de la mujer: cuando se conviertan en seres poseedores de dos sexos.

M. Sólo una experiencia puede perturbar el amor que un hombre siente por una mujer: el amor por otro hombre.

N. El salto cualitativo sobreviene *dentro* de la mujer: el cuerpo se convierte en amor. No sólo es

recipiente de semen: el cuerpo de la mujer excreta ternura una vez terminado el acto. ¿Qué hombre puede jactarse de lo mismo, siempre?

Ñ. La experiencia quiere mostrarnos desproporción donde existe armonía. La mujer es igual a nosotros, sólo que manipula disciplinas, aprendizajes secretos que nosotros le hemos encomendado a lo largo de los siglos. La historia prescinde de la mujer porque no hay crónica o registro que le haga justicia. Pero todo ello es un soberano error de las prácticas sexuales. Algún día la mujer pondrá las cosas en su sitio. Los cuerpos en su sitio.

O. La mujer, inmersa en su misterio, elabora. Recaba vida, datos, elementos que transforma en el interior de su seno. Una computadora resulta frágil e incapaz comparada con una mujer. (¿O es la mujer inventora y antecedente de tan fantástico aparato?) En el centro del vientre de una mujer se encuentra situado el centro del universo. Giramos en torno de él. Somos la materia prima de sus sabias elaboraciones.

P. Las acciones de las mujeres *con* las mujeres son distintas que *con* los hombres. Entre ellas, la solidaridad es un pacto momentáneo, práctico, operativo. Termina como comenzó: mediante un acuerdo implícito. El hombre, por buscar siempre a la Madre Primigenia, intenta siempre la trascendencia absoluta en cada amistad, en cada acuerdo, mientras que ellas, con una mirada, saben de las relaciones profundas y a la vez efímeras de la especie humana.

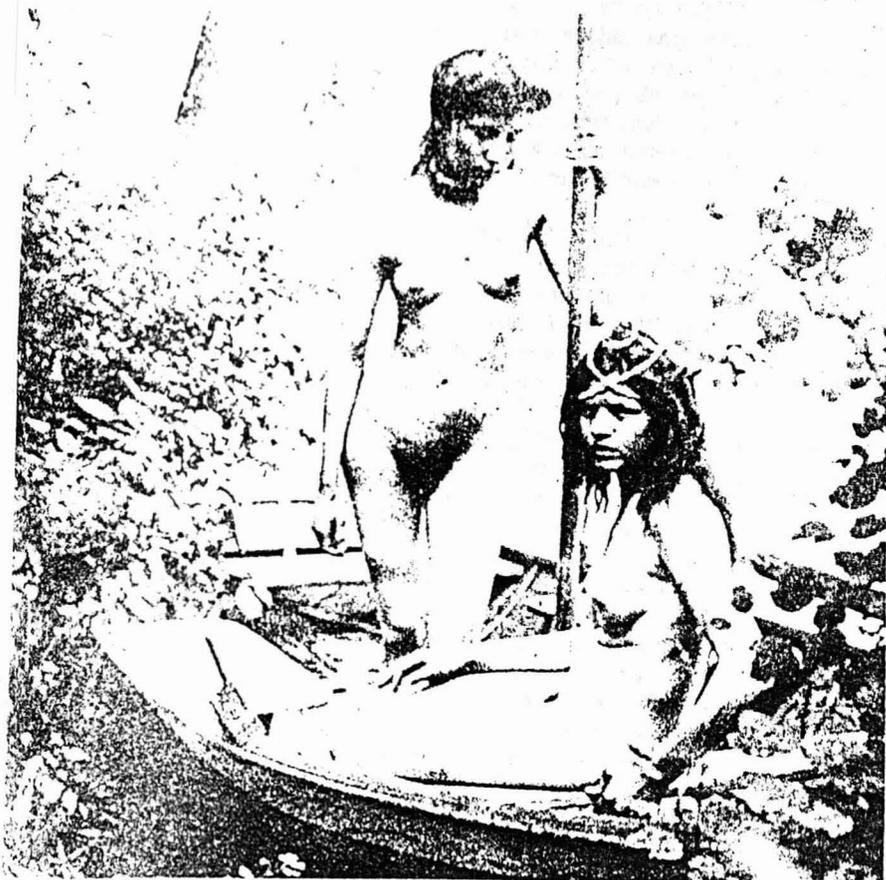
Q. Las mujeres no tienen vicios porque no los necesitan. Su noción de la realidad es tan sabia como sus acciones. Aunque sepan de antemano qué habrá de ocurrirles.

R. Todo el mundo admira a una mujer bella, pero nadie puede ver con naturalidad a un hombre bello. Estas perturbaciones que padece la gente se inician en la adolescencia, cuando la espontánea mirada de la niñez adquiere algunos vicios que se vuelven imperfecciones. Aún así, la salud puede regresar y depositarse en los ojos de todos los seres humanos. Llevará tiempo, pero sucederá.

S. Se ama a las mujeres porque ellas, a diferencia de los hombres, manejan su bisexualidad de una manera perfecta.

T. En las mujeres no hay goce indeciso ni tanteo. En sus cuerpos radica la sabiduría que sólo otorga la seguridad. Cuando saben, saben que saben. Definitivamente.

U. Cuando el miembro masculino penetra en el espacio vaginal, el universo interior se convierte en





un mecanismo cuyas fuerzas y energías atienden por completo la posibilidad del espasmo. Mientras el miembro viril busca fundamentalmente su propio placer, su propia culminación, todo el sistema femenino parece condicionarse a buscar la felicidad compartida: dos orgasmos simultáneos. El órgano del hombre no tiene conciencia de sí, ya que busca el propio placer sin el conocimiento de *lo otro* sabiéndose vivo, existente; sabiéndose a sí mismo. El sistema-fenómeno da lugar a la capacidad de conciencia, pues se sabe elemento vivo: tiene conocimiento de su yo y simultáneamente de *lo otro*. (Resulta una mentira que el espacio femenino desee apresar el pene para hacerse de él y destruirlo. Lo seduce y lo requiere para transmitirle este conocimiento del yo al través del conocimiento de *lo otro*. Lo requiere para conducirlo hacia el espasmo, apretándolo y dejándolo moverse al mismo tiempo, acariciándolo. Toda su capacidad de conciencia—consciousness—conduce un, el placer.)

V. Después de creer que sabemos todo acerca de la mujer nos sorprende una nueva incógnita, un elemento inesperado. Eva aparece, se hace clara, tangible, vivible. Pero en algún recodo del camino lanza una carcajada y se precipita en la incompreensión. En un momento queda cubierta de misterio. ¿Quién es esta mujer? ¿De dónde vino? ¿Por qué me permitió vivir con ella, para ella durante un tiempo que se me antoja prolongado? Días y noches enteros me platicó de su niñez, de su pueblo en la isla del Mar Egeo, de sus correrías de adolescente y de ese amor que jamás pudo olvidar. Caí en la trampa. Parecía entregarme toda su vida al través de unas cuantas palabras, por medio de narraciones tiernas e intrascendentes.

Hace dos noches que no la encuentro. A ella todo puede sucederle: quedar embarazada, convertirse en ladrona, emigrar hacia los mares del sur, improvisarse un nuevo vestido. Pero tanto me ha hablado de su vida que presiento una hecatombe, un raro viaje en el seguimiento de estos días que se cargan de amor, de necesidad de olvido. Realmente, la mujer es un saco de sensaciones sin fondo, un creer y no creer, una satisfacción siempre perseguida, siempre encontrada, siempre ansiada. ¿Dónde habrá permanecido dos días y dos noches seguidas?

W. Hoy la descubrí nuevamente. Vagaba por los muelles con la vista fija en el vacío. La llevé a un café, pedí un poco de anís, saqué mi cuaderno de apuntes y le pedí que me explicara. "Ha regresado", dijo. "Mi médico, mi partero, mi padre, mi hermano. Parece un ser extraño que he conocido todo el tiempo. Parezco un ser que no fui sino en su memoria."

Yo apunto con avidez lo que ella dice, observo su mirada distante, su nueva imprecisión y, en el fondo, su enorme dicha. Pero hay algo que no llevo

a comprender. Le pregunto por qué vaga loca, catatónica, entre los marineros. Me contesta que se ha acostado con varios de ellos porque en ellos parece mirar al que recién ha llegado. Apunto. Afirma que desea alejarse un poco del recién llegado porque siente un escozor por dentro de ella, en el abdomen, en el sexo.

Le pregunto por qué se alejó de mí. Me dice que es igual: yo, ellos. Resulta tan obvio: sólo él existe. Le digo que necesito de ella, que la deseo. Me pregunta si no tengo miedo: se ha mostrado ante mí de cuerpo entero, tan imperfecta como es ella misma, tan perfecta como ella es en él. Hojeo el cuaderno de notas. Todo lo que he escrito se debe a ella. Le digo que todo ha quedado ahí y que por tanto puedo olvidarla. Sólo deseo saber si ha estado con él, si él ha estado con ella. Me dice: naturalmente. ¿Dónde se fue él? El recién llegado también vaga por las calles. "Quiere saber qué significa haberme encontrado nuevamente. Yo lo sé, él lo sabrá. Anda pensando si este regreso es la realidad, si al encontrarnos se cierra el destino para los dos o si debemos huir de un momento que resulta el engaño particular de dos seres increíblemente perfectos." Entonces ella se levanta, me coge la mano y me lleva a su cuarto. Es mediodía. Los rayos del sol caen a plomo sobre el muelle, sobre el asfalto de la calle. Subimos lentamente por la escalera oscura. En el cuarto nos tendemos sobre la cama sin decir nada, sin hacer nada. Me ha contagiado de su extraña enfermedad.

X. En el cuerpo de una mujer nos movemos como en una calle sin nombre. Allí queremos saber de nosotros mismos. Pero el cuerpo de una mujer es tan hermético y complejo como uno mismo. Cuántas vidas se hallan inmersas en ese transcurrir de agua y sangre y tiempo.

Y. Reducido el trayecto, nos hemos comido el tiempo. Caen la tarde, la noche. Nos hemos desnudado. Ella me ha dicho su nombre varias veces. Yo no he querido escucharlo. Me conformo con sentirla cerca de mí.

Z. Apareció en la puerta sin la violencia que yo había previsto. Se acercó lentamente a nosotros. Su mirada era la de ella: un reino sumergido, un secreto intachable, un acto antiguo del que nadie sabe su naturaleza. Entonces sacó el arma y la apuñaló varias veces, sin pestañear. Después se sentó junto a ella y comenzó a besar su cuerpo, tranquilamente, como si hubiera sabido de antemano que aquello significaba la recuperación de la armonía, con todos sus elementos reunidos ahora en un cuerpo bellissimo, inmóvil, que lo miraba fijamente, como siempre lo había mirado. Por esas heridas sorbía toda una vida. Me vestí lentamente mientras él lloraba.

La crujidera y otros textos

LA CRUJIDERA

Vestido de mecánico forense me arrodillo al borde del suplicio para investigar la causa de la crujidera de este tálamo. Analizo técnicamente las cerraduras de las cajas de caudales que hay en esta sala, efectúo pericias en las perillas del lecho conyugal, en los durmientes, y golpeo los largueros con un instrumento horrible en forma de cuchara. Examinó los velocímetros, someto tu respiración al cuentakilómetros y veo que ya estás con la barbilla fuera del juego pero la crujidera sigue, me desnudo, me pongo el overol, cambio las pilas de la linterna, alumbro, apago, alumbro y echo a correr la cinta magnética y no se ve nada, el crujido es como el de una leona en celo, o el de un maniático sexual que devora cabritas de maíz.

El tálamo está temblando y te persigo en los accesorios, abandono mi linterna y saco la pistola y apunto y disparo para ver el efecto, la fuga del asesino, pero no se oye nada, nadie huye, salvo el desmayo de mi novia sobre las sábanas verdes.

Este es el fin: no hay crimen pero los instrumentos se desarmán y la crujidera es descomunal como la sangre del guacamayo decapitado a los pies del tálamo, cuando yo entro en la sala vestido de mecánico forense.

UNA CANCIÓN DE AMOR

Desnuda y caballar y corcoveante,
arrastras tu miopía sollozando sobre la alfombra
y buscas las gafas de carey que en un salto mortal
saltaron de tus ojos y salieron volando por el
aire.

Arrodillada en tus rodillas, Terencia, estás
ridícula,
y pelona y vedijuda. Metes tus manos en la
bacinica,
suelas tu adiposidad como un veneno de zorra,
sangras por tus pestañas, por tu vejiga,
y arriba de este catre fucsia yo me arrepiento
y te paso mi cola.

La tomas pero no puedes verla:
me acunas, pareciera que la ordeñas,
te la pones a un lado de tu trenza, me besas,
me cantas una canción de amor
y lloras sobre ella.

VOY SUBIENDO CON DENTADURA Y LENGUA FINA

Hacia el Oráculo cubierto de pelaje,
con dentadura y lengua fina subo esta tarde
por la colcha verde.

Voy como un rábano con el cuello al aire,
listo para llorar de pena
cuando tu verbo se encadene a mi glande.

Sólo tú estás aquí con tu calzón florido
y tu boca sin pintura: dominas la escena
y ya no gimes.

Luego levantas tus ancas como un cáliz
y yo utilizo la procacidad y no te entiendo.
Irradias luz del Paraíso, me miras con desidia
y te vienes lengua abajo.

DROGADICTO DE TUS HOJAS

Me siento como el fenicio más despreciable,
drogadicto de tus hojas de acónito
con las que fabricaste la pasta, el brebaje,
y luego con una esponja en forma de mano
me fuiste digitando, amasando, envileciendo:
qué vaca eres, virgen ponzoñosa, qué bruja eres.

Ofreciste a mi vida tu crema de montar
y aquellos besos como la trompa de un elefante
sobre los hornos. Avidez del jugo de tu himen:
cómo lo envidio. Y el tormento de caderas y
clavículas
preparado con malicia.

Hoy levantas un cerco alrededor de mis ojos
y te dejas caer sin capacete con la mortal mordedura
colgando de los labios, severa y ambiciosa
como la más vieja de las vírgenes de Creta.

Aquí termino con mi muerte chiquita metido en este
plus,
sufriendo y gozando el viaje del veneno que
inyectaste
en mis venas
para cambiarme de fauna.

LOS INCENDIOS, LOS MITOGRAFOS

Así es este amor: como tu rabadilla asándose. Una
fuente llena de prietas, de hígados hirviendo y
costillas y bofes y bonetes todavía en llamas: al rojo
araucano es este amor. Aquí no tiene peso el
lamento de las aves ni el contre turbio —carne para
niñitos— ni la pulpa de la posta rosada ni la negra ni
el hueso de vaca para los enfermos. Y aquí, bacán
hincado a tus pies, yo te beso y muerdo tus
chunchules y esto se acaba. Por eso no te acuestes:
se incendiaría la fatuidad de los tomates. Por ahora
las cebollas entran en la hoguera y allí son decapita-
das. Entonces sube el olor del ozono indomable y
aparecen los incendios, los mitógrafos, y mañana las
cenizas.

Tres textos

44

1

Las patas de los caballos se van entrelazando horizontalmente mientras avanzan por la avenida de los eucaliptos. No hay ninguna disonancia en el galope y el ritmo que llevan. Ni aun cuando el viento oponga sus barreras, las cabezas mantienen su plano de equilibrio como si las masas de los cuerpos fueran cortando el aire, disociadas de la revolución estática que se mueve de las grupas para abajo. Son dos rosillos que corren paralelos, poseídos por la simetría y la perfección; aguzados vaya a saber por qué sentido y hacia qué final.

Más allá fulguran los bosques. Sus humedades reciben ya los dardos del sol y se van transformando en espirales de polvo que suben hacia las copas de los árboles. Los caballos sin jinete han pasado dejando atrás las líneas verdes del horizonte, las matas de pasto donde permanece ingravida la mañana, las ramas laterales del camino que podían adivinarse, la agudeza inútil de la mirada que ya no consigue alcanzarlos. Todavía pesan los temblores del galope en el aire, un latido que es apenas fosforescencia en el oído, poco a poco apagándose como un fuego fatuo.

Galopaban por el camino entre los eucaliptos, sus ancas iban luminosas, apretadas por la tensión inmóvil de un movimiento reprimido que dejaba en libertad sólo las patas y que servía de punto de apoyo al ritmo absoluto y horizontal de los cascos. Las cabezas sobresalían por encima del plano de los cuerpos, las crines rubias flotantes, pero detenidas por la fuerza contraria del viento, su maraña dibujada a buril en el espacio, las orejas como si no percibieran las trepidaciones de los bazos sobre el suelo. A medida que desaparecían, eran dos manchas de luz rosada tenue entre las sombras de los eucaliptos.

El sol se devoraba la frescura de los troncos del bosque y el agua subía en columnas de vapor hasta perderse en el cielo. Los follajes a la distancia se mecían con un vaivén lento, oprimidos por la espesura de la atmósfera de la mañana. La luz ha ido penetrando en la densidad de la sombra. Sus haces bajan entrecortados por las hojas y el ramaje.

Los caballos pasaron, pero todavía vibra su aliento. La noción clara de ese galope alejándose, persiste. La lucha entre la velocidad entregándose al avance por la calle de los eucaliptos y la cadencia de las grupas resistiéndose a las verticales, no termina. La claridad del día va siendo cada vez más intensa, el sol pronto caerá sobre los pastos, la brisa no será viento y la atmósfera se habrá detenido.

Las crines iban erectas, unidas a las ancas en un manojo apretado que se desparramaba hacia abajo y a lo largo de las patas se abría en un resplandor de hebras finísimas, casi terminales de espuma. A lo largo de la avenida, los pastizales repetían el ondular de las colas. Sincronía de las crines y los pastos con

un efecto de imán de unos sobre otros, disociación entre las grupas y las patas móviles, tiempos diferentes del redoblar de los cascos y de las melenas de los árboles en el horizonte.

Dos esculturas del color de la tarde que pronto habrá de caer, talladas sobre el espacio de la mañana, desfigurándose a medida que las patas de los animales se abren paso por la calle de los eucaliptos, despojándose de sus líneas y límites según el ritmo del avance, masas espaciales perdiendo su volumen y peso, ya presas de la distancia.

Se fueron por la avenida, a su paso los pastos se inclinaron hacia el monte espeso, allí donde la humedad ascendía en vapores hasta volatilizarse. Las grupas de los animales sin jinete llevaban un movimiento horizontal, independiente del tumulto de las patas desmigajando los terrones de la calle. Los eucaliptos, desmelenados a esa hora de la mañana, se alineaban guardando distancias iguales que se iban estrechando según las manchas rosadas desaparecían en el infinito.

Las orejas, antes de alejarse, se destacaban como si sus líneas perfectas fueran incisiones de buril marcadas sobre el aire. Las colas se expandían en una exhalación, la espuma de sus abanicos vibraba, absorbiendo la electricidad del tiempo de los cascos sobre el suelo. No era que las patas se despegaran del camino como palos de tambor, sino que una pata iba pasando por encima de la otra, pero sin seralzada, con movimientos de cuchara, apenas insinuando la violencia del avance, despreocupados por las distancias que poco a poco se acortaban en dirección del horizonte. Más perceptible, sin embargo, ese movimiento que la suave armonía de las grupas acunándose con las crines revueltas en el centro. Nubes rosadas, alejándose, trepando sus veladuras difusas por debajo de la línea del horizonte aquel. Muy lejos, pero muy lejos, las frondas se agitan como leones somnolientos. Las gotas de agua brillan sobre las cortezas, iluminan las telarañas, se entretienen en las rugosidades. Los caballos ya van pasando pero la humedad cae lenta, confundida con la resina de los troncos.

Una calle flanqueada de eucaliptos cuyas copas se tocan y a lo lejos dos grupas de caballos sin jinete que se pierden hasta desaparecer. Cuando la mirada podía precisar sus contornos, lo que primaba era el color rosado del pelaje, las líneas buriladas de las crines desparramándose a medida que los animales avanzaban pero, sobre todo, una incoherencia entre el estatismo de las ancas y la vertiginosidad de las patas, como si fueran dos autonomías que pugnarán entre sí para ganar espacio en la carrera.

A lo lejos había un bosquecillo, espeso, extendido sobre la franja del naciente, con humedades y vapores que ascendían por la insistencia del sol, en ese momento a pique entre las ramas del follaje. Humaredas adivinadas entre la hojarasca, fronda que mueve el aire, ni siquiera brisa, de la mañana. Una





masa de árboles indistintos, entremezcladas las especies que suben de sur a norte por el este, un oleaje de verde que trasmite desde allí ramalazos de humo que el ojo no alcanza pero adivina, que el tacto no aprecia pero intuye.

Lo que se ve, lo que no se ve, los caballos cerca, los caballos lejos. El transcurso no llega a ser tiempo. Cuando la mano esculpe a buril las cabelleras, los rosillos empiezan a alejarse por la avenida de los eucaliptos hacia la sombra del horizonte. El polvo que levantaron los cascos no se esfuma y los caballos ya no están. Las colas terminales de espuma pasaron del primero al segundo plano en una sucesión veloz y de allí en adelante se fueron empujando hasta agotar la imagen.

En la habitación se despojan de la ropa, las piernas desnudas rozan las superficies de los muebles. Las partes salientes del cuerpo sobre lo cóncavo, las depresiones en la convexidad de los fieltros. El goce no asciende en una curva esbelta, remonta solo un

camino a medias, es apenas un círculo en el agua que se anuncia y no llega a formarse.

Entorpecidas por el pulso lento de la siesta, han elegido esa hora sin claros y oscuros, cuando el sol agrieta los territorios más expuestos del globo. Los espejos sirven para repetir las perturbaciones hacia el fondo y el frente, a los costados no hay más que las ventanas de un lado, la gran puerta del otro. Son tres, cubiertas por una levísima capa de pelo. Humareda a flor de piel, lado nocturno de la siesta, atmósfera de fondo de caverna, de glaciario despejándose ante los ojos del primer visitante de los siglos. Las matas más profundas tienen la placidez de animales ovillados en un regazo, casi ronronean por entre sus belfos húmedos.

Maestras en contracciones: basta una presión, una apoyatura, una superficie de tensión y resistencia. No hay palanca sin apoyo, dicen, girando los brazos y empujando los senos hacia el eje anterior principal de los cuerpos, esa ligerísima raya que es la columna ventral de las hembras y que las disocia desde el nacimiento. Conocen el ángulo más abierto para el placer, aquel que puede descoyuntar, pero también saben del otro infinitamente más apretado, boca de calamar, gigante de la carne que no se deja vencer.

Los muebles sirven para librarse a las conspiraciones del amor. Mesas a la altura del sexo, sillones como conchas de mar, taburetes para cabalgar que giran bajo las nalgas apretadas, cortinas espesas que se dejan abrazar. Están solas, no necesitan de nadie. Pero en algunos de sus gestos se percibe un clamor por la presencia del hombre. Aun no ha llegado el momento de abrir la puerta y las nalgas a los instrumentos que vendrán a estremecer el vértice inferior del corazón. Quieren retardar todavía el ofrecimiento, hasta el límite de lo resistible, suspender la gota en el momento de la caída, estrangular el brote que se abre al contacto con el aire.

Una de ellas se arrodilla sobre la mesa, con sus movimientos crea sucesivas esculturas. Cuatro patas, mostrando la flor violácea del culo hacia el norte, la raya blanca de la cabeza apuntando al sur. Con las manos: palmas hacia arriba, hacia abajo; dedos en crispación, dedos distendidos en medusa moribunda. Los pétalos de la flor que señala al norte se cierran sobre la corola y vuelven a abrirse, las estrías se hunden en el centro y se aflojan como si tuvieran movimiento respiratorio. Un dedo se desliza, abre el círculo de la o. La o se entrega, se deja ensalivar, enternecer por la frescura mientras el canal imprime ritmo al vaivén, alegría al sollozo.

Dedos que aíslan los labios exteriores, después los interiores, dedos que alcanzan el badajo de la campana, el que agranda los diapasones del recinto. Las tres, buscándolo entre los labios, apartando las matas hasta encontrarlo y ofrecerlo al mismo espacio especular que un momento antes había reflejado la flor violácea. Bocas sobre bocas, aguas propician-



do la succión, pezones mojados, alertas como ciervos en medio del bosque, instantes femeninos produciendo su propia materia, imponiendo sus recursos.

Puntuaciones, paréntesis prolongados, interrogantes que no piden respuesta: oficio del deseo. Oficio de oficiar, que no necesita consumarse ni consumirse. Escritura de una sobre otras, puntas de placer, puntos de goce, incisión solitaria. Sólo la humedad. Un sexo extendido, nada que ver con los caballos, sobre él no se puede galopar, pero los caballos se lanzarían sobre él enceguecidos por el espacio abierto.

2

La entrada de los hombres siguió a una negligente apertura de las cortinas, cuando ya se acababa la tarde. Sacaron afuera sus falos brillantes, en medio de los efluvios de tanto amor convocado. Penes de ojos asombrados, piafantes frente a los requerimientos del placer, testículos firmes, suaves como piel de durazno, separados por un tenue borde a recorrer, puntas fálicas como cascos de guerrero.

Presión sobre el borde del casco y deslizamiento de entrada vaginal sobre aquel; avance a lo largo aplicando la misma entrada contra el nacimiento de los testículos; retirada nuevamente hacia la protuberancia de la punta; balanceo sobre el eje en giros de 45 grados y, con audacia, de 180, aprovechando la horizontalidad; insistencia sobre el borde del casco en posición lateral enfrentada; nueva insistencia sobre ese borde sintiendo al máximo su deslizamiento con el mismo vértigo de las caídas fundamentales; insistencia una vez más contando con la durabilidad pero permaneciendo en el casi.

Humedad decreciente a veces por los incesantes abandonos; recuperación de acuidad por amplias progresiones salivales deteniendo papilas sobre ojo de Polifemo y llevando al fondo del paladar las levisimas gotas no consumadas. Total admisión en la boca con presión al límite de la tentación de la dentellada en el momento del pasaje por la cabeza. Presión de labios y retención hasta que la punta hace vibrar la campanilla de la garganta. La oralidad aumenta los llamados de la vagina, urgida, devorándose los desfallecimientos, las exigencias impostergables. Aceptación en vagina con una languidez cercana al suicidio, con un afloramiento de textura de pétalo de flor que recibe, si se pudiera decir, el rocío de la mañana; con una delicadeza tal en la retención y la entrega que sólo se podría pensar en el reino vegetal, que prodiga sus esporas al viento.

De espaldas ahora, con miembro que se abre paso entre las nalgas semiabiertas y se detiene en cada pulsación sobre el círculo del ojo del culo que hasta ahora ha restringido toda entrada, en solidaridad con las otras puertas. Vibración no obstante y creación tímida de esfínteres. Llamado de clítoris ante ausen-

cia de contacto por posición tomada. Cambio. Elevación de ancas, el punto de apoyo ahora las manos y rodillas sobre el suelo y marcha hacia adelante soltando el pene, luego recuperándolo en un breve retroceso. La evasión y la aceptación crean una ansiedad que se corrige en el momento del grotesco. Escenas recogidas por el espejo del norte: hombre en la penetración clásica, siendo admitido por mujer en apertura horizontal reconociendo ambos la aflicción de un cuerpo que tiene que mantenerse sobre los codos y que, de abandonarse sobre la totalidad del otro, horizontal, impediría sus movimientos. Insistencia no obstante en esa irracionalidad. Enseñada, recepción y penetración en una dialéctica cuya síntesis no deja filtrar las obsesivas caídas en el dualismo que ha mal dividido al mundo. Ambos ahora sentados de frente, con piernas pasadas unas por encima del otro y torsos apretados. El espejo convoca al reino vegetal en esa flor de dos cabezas que puede dar vueltas sobre su corola en equilibrio. Composición ahora en cuatro unidades corporales sobre el suelo, con alegorías y participación de la voz.

La voz actúa principalmente sobre la garganta pero algunos sonidos suben por el velo y van abriéndose camino hasta la nasalización. Simultáneamente garganta y nariz, al mismo tiempo el descenso a los graves y la entrada a los agudos. La voz viene trepando ya decantada por la cavernidad interior del cuerpo. Las voces se debilitan en las aproximaciones más estrechas, pero las gargantas se abren para acompañar los nuevos ritmos del grupo. Ahora levantan los brazos verticalmente sobre la cabeza para entibiar la columna vertebral. La voz acompaña los temblores del vientre y los estiramientos de las vértebras en búsqueda del calor, la voz se quiebra en los momentos en que en una parte del cuerpo se produce el placer que luego va subiendo, este placer, arterialmente hasta ampliar todas las cajas de resonancia.

Del útero al vientre y del vientre a la boca la medida de la resonancia solamente puede ser revelada por la voz. Una vagina se inicia con un chasquido que recorre las cavidades del cuerpo hasta alojarse en la boca. Del chasquido seco al beso mojado; del chasquido al aullido que termina en la garganta. El sonido brota de una respiración que se corta, reinicia, jadea, recomienza, abandona. Diferentes instantes del jadeo, intenso, precipitado, aunque la urgencia del amor va apretando el sexo; largo y extendido cuando el amor logra sus prolongaciones más amplias. Prolongación, por ejemplo, de la sensación del pasaje del pene desde el clítoris a la vagina requiere o se manifiesta en un jadeo plano con estridencias de grito. El grito final saca afuera la celebración; allí en los sonidos sucesivos y de variantes interminables se está revelando la historia anterior al lenguaje, cuando los escenarios tenían la forma del placer.

Sobre todo en la boca después se reconoce deseo.





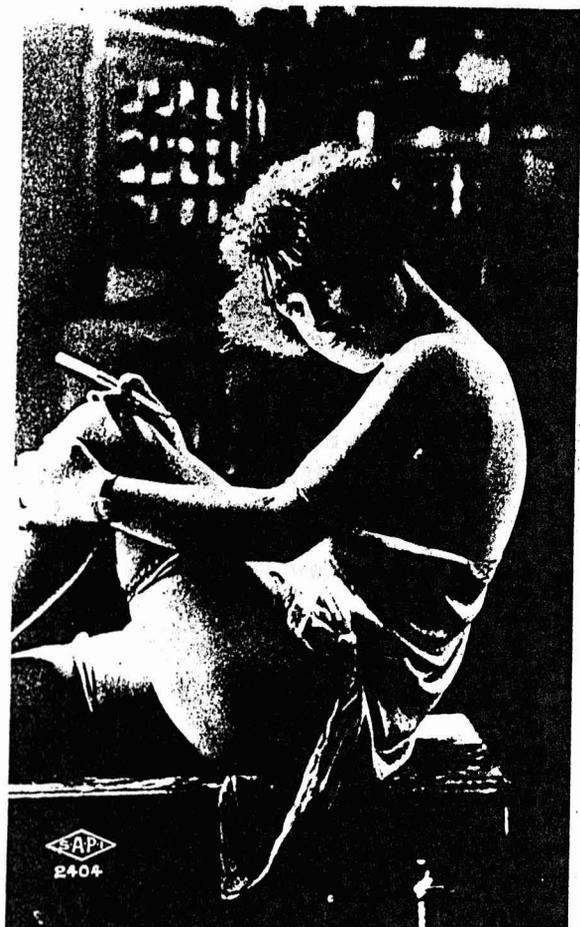
3

El amor no es como el pájaro, no canta, ni denuncia, ni se anticipa, ni defiende la espontaneidad. Ahí se queda, expectante, sin ninguna ambición de poder. Si le sucede someter a otro, exigir, penetrar conspirativamente, desnudar sin anuencia, buscar un final feliz y fracasar en ese intento, si le sucede postrarse admirativamente frente a los atributos del otro desmereciendo los propios, si tiene que apelar a un trabajo en vez de pensarse como una revolución permanente, si se distrae con pobres imágenes, si piensa en el hambre y la saciedad, si se preocupa por la abstinencia de la carne, la anticoncepción, la prenatalidad, el contubernio feminista-antifeminista, si se encierra en el dogma de la especie animal en-dos-filas-tomando distancia-de frente-march, si empieza a desgranar teorías posicionales denigrando las menos audaces y sintiendo ser campeón en las aventuras del cuerpo, si piensa en la flagelación pero no encuentra instrumento (y pone demasiado énfasis en no tenerlo) o en la sodomía pero no se sabe valer de la untuosidad al alcance de los dedos, si es aparatoso y gritón, declamador y optimista... más vale que se llame a silencio. Cuestión de esperar.

Más allá de la superficie insegura de la piel hay un hundimiento en la espesura hasta el borde de los labios, muelles, luego tensos en el momento de la presión. En el trayecto las yemas insinúan, modelan, registran, asaltan *hasta encontrar la diferencia*. Del nudillo a la muñeca, de la espalda a la cintura, de una cervical a la dorsal. Contornos, agudezas, repliegues imperceptibles pero significantes en el espacio que ocupan. Buscando, o tal vez dejándose estar en el tránsito, sin ninguna obstinación, entreviendo quizás nuevas organizaciones de piel, condensaciones inéditas de materia, ofrecimientos latentes a la espera del dedo que los incite, de la mano que los despierte.

Contra toda la retórica de la luz esgrimida para beneficio del amor, las penumbras legitiman la dimensión pura del tacto, el vértigo del olfato, las trepidaciones del jadeo, la respiración entrecortada cerca del oído, el desvanecimiento de la voz que no sabe decir.

Es un callejón sin salida, la tengo en la punta de la lengua, de los labios, voy a empezar a formularla, la punta en la lengua, la punta entre los labios, que se insinúa, insiste, abandona, vuelve a recuperarse entre dos espacios por los que se cae a la superficie



para ser descripto, pero por su multiplicidad jamás podría instalarse en el blanco y el negro, ni en anverso y reverso, nunca en el dos.

Cuando el movimiento enlaza el adelante y el atrás, en el canal oscuro acecha una punta inteligente, autónoma, un látigo que va exasperando a la palabra del deseo hasta corromperla y desintegrarla. Está allí para exigir que la persecución recommence.

El tercero viene a disputar un espacio, a hacer un señalamiento. No es más que una ausencia presente en medio de los dos, apenas un esbozo. Su cuerpo no está pero se filtra su imagen en los intersticios de la sábana. Algunas veces sobrevuela como forma femenina y en el trayecto se vuelve intensamente fálico. Roza, presiona, penetra, se confunde en las ondulaciones de la piel, humedece. Pero no tiene más nombre que ese letargo desapasionado.

Poseídos por el tercero, los dos se entregan a un develamiento sin premura, lento, como si en cada movimiento dejaran palpitar una entrega más lejos, o más al fondo. Avances, recapitulaciones en medio de la noche. La voluntad se desespera por destruir al tercero, por matarlo en el momento mismo en que renace y se recupera para dejarlo vivir como un aliento perpetuo.

Por momentos se desvanece, se oculta en el ritmo de los dos cuerpos que se buscan y se desprenden, y vuelve a aparecer en las intermitencias del goce. No viene para interrumpir, sino para producir la composición de una figura. No se inmiscuye, puesto que su presencia ha sido invocada.

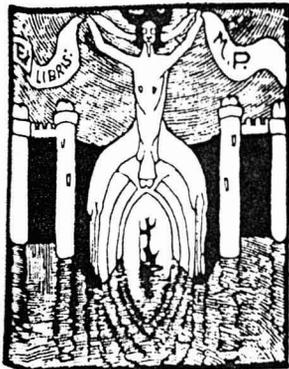
Sobre la pared se reflejan los árboles del parque, e incluso es posible seguir el paso de los automóviles en su dimensión estricta. Un auto se detiene sobre la copa de un árbol e interfiere la vibración de sus hojas. No ha roto ningún principio: hace guiños con sus faros e ilumina el follaje. En una rama duerme un vagabundo. El olor de las magnolias sube hasta él en su belleza más espectral y mórbida.

La escena se reconstituye, el tercero pone en funcionamiento su mecanismo, le imprime sus revoluciones. Como en un eco se van registrando las caídas y los ascensos de los cuerpos, sus chasquidos particulares. Dos superficies que se juntan y súbitamente se separan, aprisionan y dejan en libertad esa gelatina sin ruido pero existente para el oído cercano. Como la resonancia de un párpado que se estira y se suelta, como los labios que se apoyan en la superficie de un globo, presionan y luego se apartan dejando la pura vibración.

Antes del sueño, aprovechando vaya a saber qué fisuras, una memoria ajena emite una sucesión de caras y cuerpos desconocidos. Salen del agujero sin parar, ni siquiera dan tiempo a un reconocimiento. Imágenes de otros, tal vez colectivas, se van incorporando hasta constituir su historia personal sobre la pupila. Parecen naufragos desesperados, claman por su existencia, no ceden el espacio conquistado. En la pared, las ramas se han sacado el auto de encima.

interna de un recinto. Va a brotar, la palabra, como una yema vegetal que apenas se insinuaba en el tallo, va a morir en su propia elaboración para volverse a producir en el movimiento. Forma dentro de la forma, el acto es infinito, maniaco, repetitivo, siempre recommenzado.

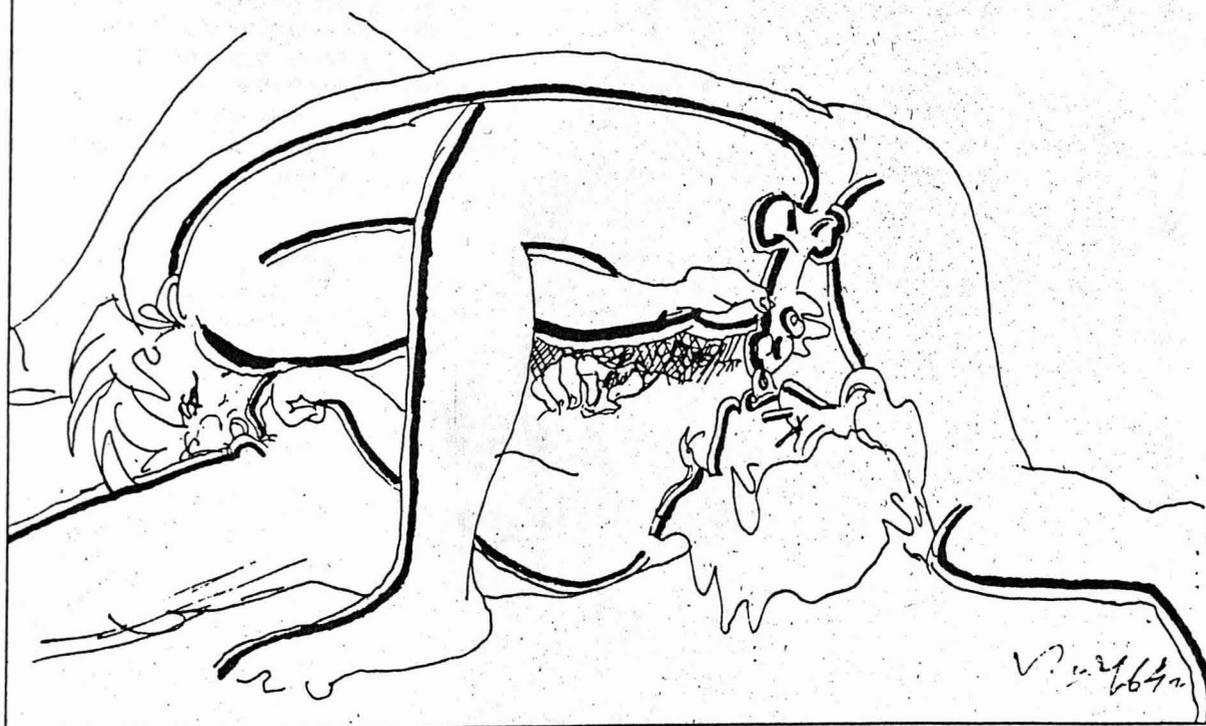
No es posible la imagen. Ni el paraíso, ni el descenso a los infiernos, tampoco la hollada primavera siempre a flor de los labios del amor. La idea de una persecución, tal vez. El movimiento de la persecución se da en ese zigzag. No, más que un vaivén de segmentos iguales, se trata de una ida y una vuelta que enlazan. La segunda, un tramo de la primera: el nudo peruano, eso mismo, que va creando una textura ondulante, carnosa, de volúmenes redondos. Qué extraña constitución, el lazo que une lo que está detrás con lo que está adelante, y en medio un canal en sombras, húmedo y desesperado, prensil, laxo, que de un punto a otro del segmento, genera todas las tribulaciones y significa ambos polos, los inflexiona sin que uno tenga supremacía sobre el otro, pero sí formas de entrega diferentes según el objetivo se desplace con una idea de unidad o elija la alternancia en un primer momento y la totalidad después. El mecanismo sólo es dualista



LXIX

Soy (y no soy) mi propia madre
Mamo de mi(s) propio(s) pecho(s)
Que no son el binario pezón en uno reunidos
De las buenas mujeres
De pechos flácidos (o duros) (o blandos)
Repletos (vacíos) —a medio derramarse (llenarse)
Cubiertos de corpiños champaña (o negros brasieres)
Descubiertos de amarillas blusas (o suéteres de angora)
¿Soy el que (m)ama o al que (m)aman?
Id est: ¿El m(amante) o el m(amado)?
Pues, ¿quién es el Poeta? :
¿El que canta, o el que escucha?
¿El que abre la boca y no es oído?
¡O el que no tiene oreja sino lengua!

1974



Dibujo de Vlady

Tomado del libro *Dibujos Eróticos de Vlady* Ed. Juan Pablos

47

Huberto Batis (1934). Maestro de la Facultad de Filosofía y Letras. Editor. Revistas: *Cuadernos del viento*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Bellas Artes*, *Punto Cero*, etc. Crítico del suplemento *Sábado de Uno más Uno*.

Dos poemas

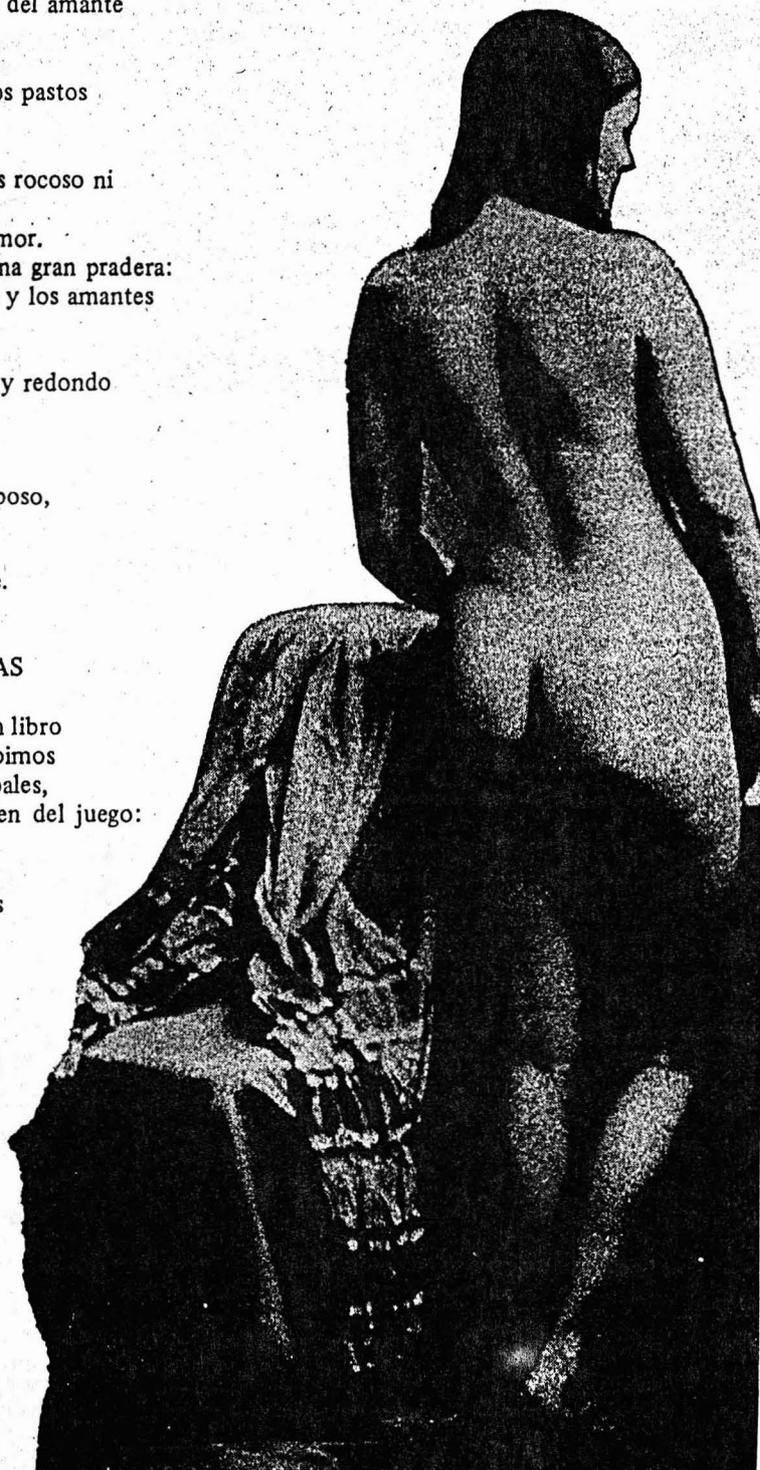
TERCER MOVIMIENTO (AFETTUOSSO) CONTRA LA FLOR DE LA CANELA

Para hacer el amor
debe evitarse un sol muy fuerte sobre los ojos de
la muchacha,
tampoco es buena la sombra si el lomo del amante
se achicharra
para hacer el amor.
Los pastos húmedos son mejores que los pastos
amarillos
pero la arena gruesa es mejor todavía.
Ni junto a las colinas porque el suelo es rocoso ni
cerca de las aguas.
Poco reino es la cama para este buen amor.
Limpios los cuerpos han de ser como una gran pradera:
que ningún valle o monte quede oculto y los amantes
podrán holgarse en todos sus caminos.
La oscuridad no guarda el buen amor.
El cielo debe ser azul y amable, limpio y redondo
como un techo
y entonces
la muchacha no verá el dedo de Dios.
Los cuerpos discretos pero nunca en reposo,
los pulmones abiertos,
las frases cortas.
Es difícil hacer el amor pero se aprende.

PARA ESTE ANIVERSARIO DE BODAS

No hace más de 15 años poca cosa era un libro
con 350 posiciones, y aunque pronto supimos
que eran sólo variantes de las tres principales,
hábilos fuimos y empeñosos en el orden del juego:
páginas tras páginas, sin saltos,
muchachos y el canto de las naves
entre todos los vientos y mares prescritos
sin caer en la cama.

(Y sabemos que las tres principales
son variantes de la Gran Posición
que guarda un enterrado entre la arena).



Ludovic Janvier

Hacia Bathory

(Acto para un personaje en seis momentos)

Escenario: Al principio desnudo, como entre bastidores.
Luz: Pobre, llana, y luego tal como se indica durante la obra.
Decorado: Si es posible, ningún elemento de decorado al levantarse el telón, o encenderse las luces. No obstante, si ha habido que instalarlo antes de la entrada de la actriz, se escogerán elementos no identificables a primera vista.

Es la actriz quien instalará, al hacer su entrada, el área de actuación. Los elementos de dicha instalación son:

Un maniquí cargado de vestidos amontonados sobre él o puestos.
Un enorme espejo, vertical, con inclinación variable, en forma de ocho, y que pueda sostener, por medio de almohadillas colocadas en el centro del ocho, el peso del cuerpo.

Dos candelabros cuya luz será vacilante.

En la oscuridad un *Nécessaire de toilette*.

Una cama baja, muy sencilla.

El escenario acabará representando la habitación de un castillo, las dos aberturas de la cual han sido tapiadas de la manera siguiente: la puerta, totalmente a no ser por un postigo (con repisa) abierto en ella para permitir el paso de los alimentos; la ventana, al principio, en sus dos terceras partes, y más tarde en sus $\frac{1}{4}$ (véase desarrollo de la obra, 1er. cuadro), de tal manera que la luz exterior que subsista aparezca sucia, lejana.

La actriz tendrá la edad que se quiera, siempre y cuando tenga la fuerza requerida. Erzsébet, a su vez, "aparenta" cincuenta años, conservados a fuerza de maquillajes. Su piel es muy blanca y hasta luminosa. Una gota de cristal de roca pende entre sus pechos. De vez en cuando, se lleva la mano a la piedra, con un gesto obsesivo. Otro de sus gestos será apoyarse las dos manos, con los dedos separados, durante un largo momento, sobre las sienes.

1

Al hacer su primera entrada, la actriz está aún terminando de vestirse como Erzsébet Báthory. Luego, instala con brevedad los

decorados, según se indicó arriba. (Esta instalación puede ser efectuada en silencio o subrayada por un texto improvisado libremente. Las últimas palabras podrían ser: "Bueno, ya está.") Cuando ha terminado, haciendo una seña hacia un operador invisible, obtiene un oscuro total. Al amanecer, por cierto con bastante rapidez, (es la luz del día que llega desde la ventana imperfectamente tapiada), se ha instalado, casi acostada, sobre el espejo. Como si abrazara a su imagen. Se arranca de él al cabo de un momento para decir, volviéndose hacia el operador:

No, es demasiado rápido, ni hablar. Amanecer, entiendes. De un día enfermizo, lejano y, diría yo, muy filtrado. Vuelve a bajar hasta cero, y la subes muy, muy lentamente. ¿De acuerdo? Inténtalo, mientras yo digo la sentencia Thurzo.

Durante lo que sigue, el operador, que ha vuelto a poner la escena a oscuras, hace subir muy lentamente la luz diurna tal como se le ha pedido.

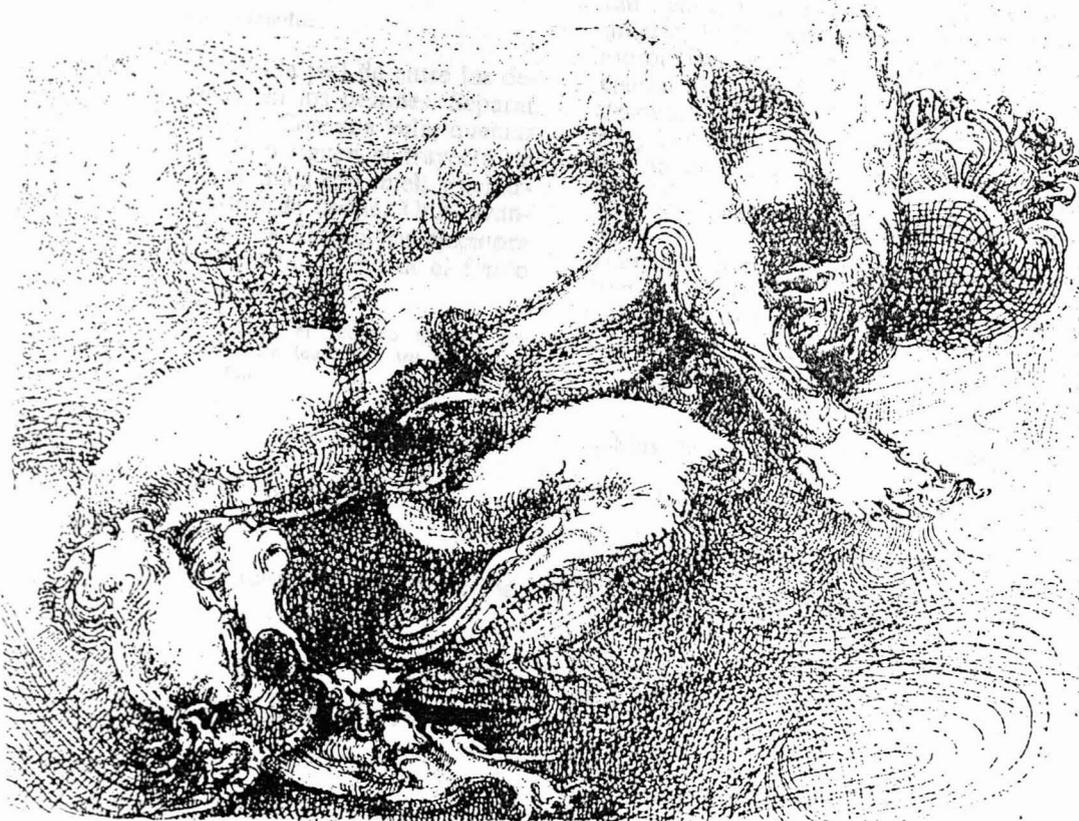
"Erzsébet, eres como una bestia, estás viviendo tus últimos meses. No mereces respirar el aire de esta tierra, ni mirar la luz de Dios; ya no eres digna tampoco de pertenecer a la sociedad humana. Vas a desaparecer de este mundo y no volverás jamás a él. Las tinieblas te rodearán y podrás arrepentirte de tu vida bestial. Dios perdone tus crímenes. Señora de Csejthe, te condeno a prisión perpetua en una alcoba de tu propio castillo."

El día ha terminado su ascenso. Dirigiéndose al operador:

¡Muy bien! Vamos ahora.

Se concentra, y luego:

Puedes bajarla.



Oscuridad total. La luz creciendo lentamente ilumina el mismo cuadro: la actriz apoyada contra (y sobre) el espejo, como si buscara hacer cuerpo con su reflejo. Mismo dolor cuando al cabo de un momento se arranca de él.

De su vida bestial. Bien. ¿Qué, soy yo quien debe correr esa carrera hacia la sangre? ¿En persona lanzarme hacia esas imágenes? Miedo, ¿eh? Aquí estás, tú lo has querido. El deseo de acercarse a mirar, con ojos bien abiertos, sí sí, bien abiertos. ¿No alardeas un poco? No —pero si no soy yo. Yo sólo mostraré. Mostraré.

Habiendo vuelto al espejo, mientras esboza, simbólicamente o en realidad, los gestos de un maquillaje que sería el toque final de su preparación para el papel (edad, expresión), dice, en tono de estar citando:

Nacida en tal fecha, muerta en tal otra, en 1614, creo, Erzsébet Báthory, condesa húngara. Pero al mismo tiempo princesa. Hungría, además, no basta. Su tierra es Transilvania. Bosques dolorosos, picos y cimas en que se deslizan las nieblas, leyendas sin fin, prados profundos. Desde esos balcones para rapaces se ve pasar a los turcos. —Mató y sobre todo mandó matar a seiscientos diez doncellas por lo menos, en algo así como siete años. En su mayoría vírgenes. Escasamente mayores de dieciocho años. Bajo tortura. Su propio teatro. Recogidas en batidas sobre sus tierras o dependencias. Su sombra bastaba. Gran familia. Esteban, por ejemplo, príncipe de Transilvania; fue diez años rey de Polonia. Protestantes, además. Erzsébet ocupa salvajemente la época que divide en dos al siglo y medio en que Transilvania no le pertenecía a nadie: ya no a Hungría, aún no a los Habsburgos.

Pausa.

¿Y si fuera yo, a fin de cuentas?

Tono de programa, un poco más animado:

Morder hasta arrancar la piel. Cortarles la piel de entre los dedos a las niñas. Agujas bajo las uñas, en los pezones. Separar los labios con los dedos, un día, y jalar. Con una vela, quemar el sexo abierto. Con tijeras, verlas cómo siguen el trayecto de las venas. Hacer que embadurnen a la chica con miel; y echarla al bosque: hormigas de día y bestias de noche. Una lavandera ha planchado mal: en la boca que Dorko, su ejecutora predilecta, mantiene abierta, la condesa hunde hasta el fondo de la garganta el hierro de alechugar al rojo.

Sigue con la mano las paredes, incluso el "cuarto muro", en caso de que se haya querido colocar este teatro en un escenario a la italiana. Mientras tanto, canturrea:

Un gran ciervo en su casa
Miraba por la ventana
Miraba por la ventana

Se detiene, para continuar:

Otra la ha calzado mal. Le alisa ella misma la planta de los pies con una plancha ardiendo.

Esboza la escena:

"Eso es. Ahora tú también tienes unos bonitos zapatos con suelas rojas."

De nuevo tono de programa:

Verter sobre el cuerpo desnudo de una fugitiva, afuera en una noche de invierno, agua fría. La chica da unos cuantos pasos, y queda congelada. En la jaula de hierro construida especialmente.

Se detiene de nuevo. Es para buscar el dibujo de una melodía ascendente. Es la balada de la dama de Csejthe. Tanteos. Tararea, reconstituye una parte, que canta, y luego:

En la jaula de hierro construida especialmente, torturar a las chicas hasta que se lancen contra las puntas de hierro con que está tapizado el interior, y se desgarran en ellas. La sangre corre, y yo me ha puesto debajo para recibirla sobre mi piel. Juventud. Juventud para siempre sobre mi piel.

Pausa.

¿Y gozar? ¿Gozaba ella?

Pausa.

Se frunce el labio, se tiene repugnancia, y luego ahí se está, a fin de cuentas, mirando desde el balcón, el balcón de sí misma, viéndolas derramarse, lamiéndolas con los ojos, queriéndolas comer a esas vivientes. ¿Parezco estar loca? Mejor. Miren: ahora entra ella. O solamente pasa, da igual. Repartiendo su apostura. Digamos quince años. Aunque tímida, ahí está. Bien ahí, plena. No lo sabe, tal vez. O lo niega. Dos motivos de furor para una. Tan bella que la propia vida se le cae a una. Se habla, entonces, para cubrirlo todo. Y mientras la tan puta sonríe, humildemente, se hace la miedosa, se disculpa y enrojece, las palabras en una coinciden en que ella sola es bella y lo será, para vivir después de una, ser amada. ¿Lo que la palabra ha encubierto? El deseo de desnudarla para hacerse sufrir. A no ser que vengan las ganas de aullar, nada más que viéndola tan densa, y de pensar en mañana, que nos chupa. No es la muerte, lo han visto ustedes, es que una no puede evitar desmoronarse. Para darse cuenta de ello basta un cuerpo que camine delante de una de cierta manera. Bueno. Y una vez desnuda, las ganas de matarla, si matarla es hacerla cesar, con su gracia, que cese. ¿No? —Eso es. Pido disculpas. Pero... no, nada de eso.

Volviendo al tono de la narración.

Han sido necesarias algunas precauciones para cogerla en la trampa. Y tiempo. Castigo moderado, por deferencia feudal y política. A los otros los queman, los decapitan; me tapien, a mí, en...

Muestra el escenario.

—Más de mil días para morir aquí.

Muestra el espejo.

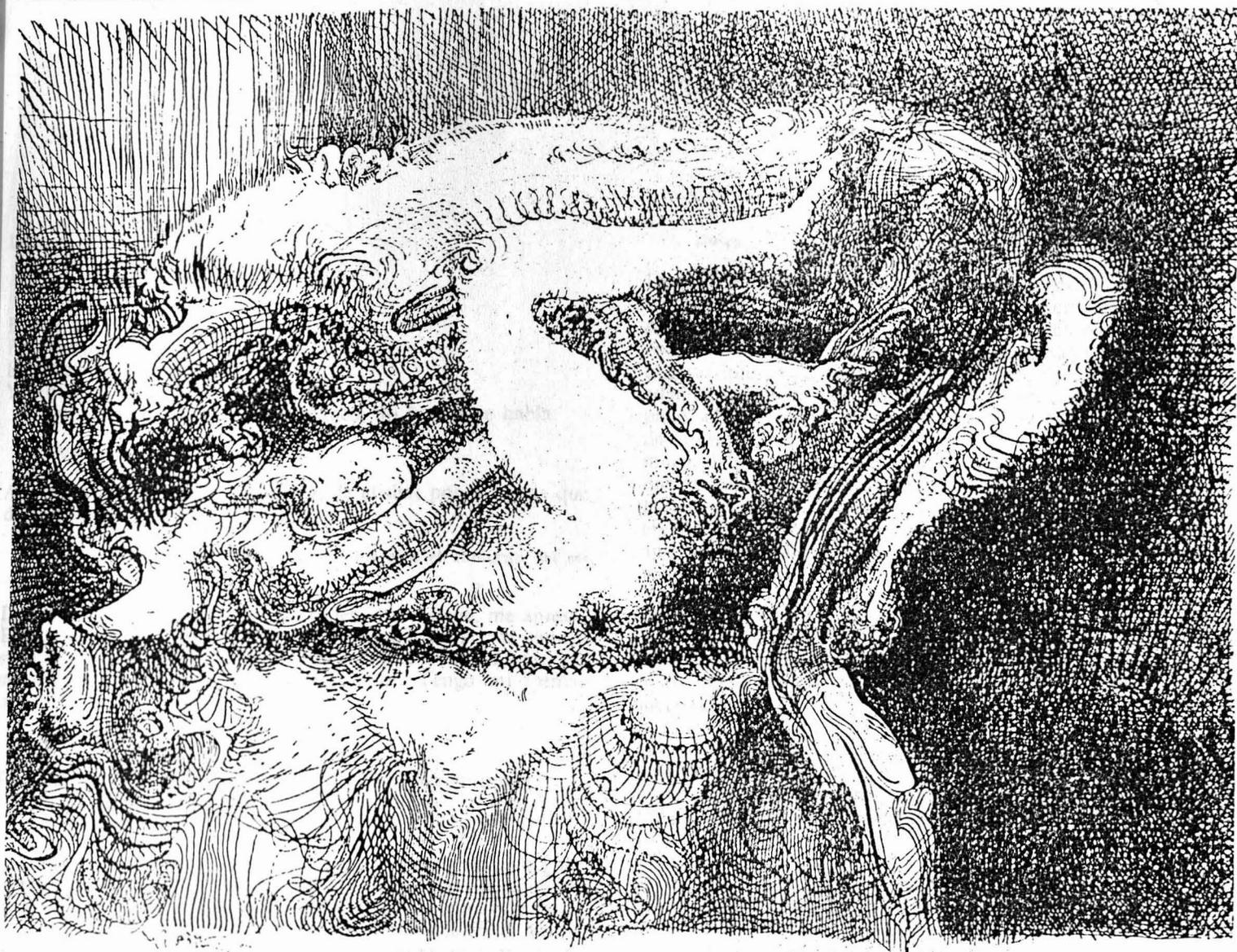
Espejo que había mandado construir para apoyarse en él durante horas.

Mostrando el maniquí y los vestidos.

Una misma. El hastío. —El relámpago que me unirá a mí, lo espero apretando los dientes. Sé lo que es, morder.

Pausa.

Prometida desde siempre, desde niña al marido lejano siempre



guerreando. Se infla, se desinfla, tantas veces como cuatro hijos que le hizo. Luego, lamida por alguna que otra mujer, fornicada por dos o tres salvajes de sus propios hombres. Pero ningún macho tuvo derecho jamás a presenciar los sacrificios.

Citando:

"Esta carta pertenece a Férencz Nádasdy. Esposo mío tan amado, le escribo para hablarle de mis hijos. Gracias a Dios están bien. Pero a Orsik le duelen los ojos y a Kato los dientes. Yo estoy bien, pero tengo dolor de cabeza y me duelen también los ojos. Que Dios lo proteja. Le escribo de Sárvar, en este mes de Santiago de 1596."

Pausa.

Todo ese rebaño de blanduzcas listas ya en pensamiento, listas en imagen para ser cada una, una gorda mamá, ofrecidas, entregadas apenas les cuenten la más mínima fábula: ¡Veremos si no las coso yo, si no las cierro! —O las agujerearé, las enhebraré a mi manera. ¿Eh?

Se acerca lentamente al espejo. Cuando llega junto a él, levanta bruscamente sus faldas hasta los hombros. Está desnuda bajo ellas.

¡ah!

Se baja la falda. Con rabia.

¡Tapiadme de una vez, que esté yo allí!

Como actriz, hacia los bastidores:

Que se vean solamente las manos, eh, no como ayer.

Sin que se vean sino las manos trabajando, alguien termina, durante lo que aquí sigue, de tapiar la ventana hasta sus $\frac{3}{4}$ partes aproximadamente. Mismo tono:

Eso es, así está bien.

Volviendo a la situación:

¡Tapiadme de una vez, que esté yo allí! Que no tenga solamente una piel que arrancarme para ver el día, sino piedras que rascar, con uñas y dientes. Clavadme, que entre en mi noche... Asfixiarme lejos de la hierba.

El día que va extinguiéndose la incita a prender uno de los candelabros. Se dirige con él hacia el espejo, en el cual se contempla largo rato:

Me daré fin con antorchas.

Pausa.

Tal vez.

Sin moverse, hace una seña al operador.

¡Oscuro!

Se hace la oscuridad. Ella sopla la vela.

2

Ha amanecido lentamente. Ella está de pie frente al espejo, llevando otro vestido, con el torso desnudo.

Lunosa, jugosa, lechosa de mí.

Canturrea:

Blanca mi piel
Por siempre clara
Eternamente la luna
Y beber y dormir.

Y vosotros: mis pechos, mis manos, mi boca que habla.

Fuera de papel, hacia la puerta:

Ah, tengo que acordarme, esta vez, de atisbar por la puerta que da al mundo.

Volviendo a la situación, sigue con los ojos el contorno del espejo:

Dos veces ese lazo. Me viste, me rodea, me detiene, me apresa. Enlazada por arriba, enlazada por abajo, tomada por la cintura entre dos dedos. Me rodean. Por lo menos no me iré más, no me dolerá más marcharme, dejar, querer. Tengo mi forma, mis círculos, mi trampa, ¡bien!

Con dulzura:

Es mi mujer, eso, y soy yo. Mi mujer y yo. Yo mi mujer.

Alarmándose:

Qué... —Por qué surge de nuevo eso, con estas palabras: ¿Me queréis de veras? Me conozco salvaje, bien que me conozco salvaje, pero me sé líquida también, infecta, con ganas de repetir, como el joven Mozart a los ocho años: Me queréis de veras, buscando rodillas, o brazos, o aunque no fueran más que ojos. ¡Lo oyen! Incurable. ¡Ah! Tenía ganas de soltar eso. Una gran caca, ni modo, en medio de la iglesia. Y es más, durante la elevación. Todo el mundo con la nariz hacia el suelo, ojos húmedos, escozor en la nuca a fuerza de hundirla humildemente mientras sube la rodaja en el pleno sol de la custodia. Estoy en el pasillo central, apenas bajo calzón cuando ¡plaf! lo dejo ir todo sin acuclillarme o casi. La niña pequeña que observabais con ojos enternecidos deja ir su amplia palmada de caca sobre el suelo enlosado y recién encerado: ¿me queréis de veras? ¿Todo? ¡Ah, qué cara la vuestra!

Pausa.

Lo inventé todo. Vayan a saber por qué...

Pausa.

Vayan a saber por qué, por ejemplo, tantas veces me duermo preguntándome a quién voy a matar. No, no a quién voy a matar. Calma. Muy exactamente: si no voy durante mi sueño a matar a alguien. Quiero decir: alguno de quienes me rodean, me exceden —más de una vez he temido que el mismo sueño que me hace acostarme a su lado me haga levantarme, me arme —pala, pico, cuchillo, tijera, martillo también— me guíe sobre ellos, y ahí... Blood, Blut, Sang, matanza. Me veo haciéndolo. Rezaría casi por dejar de verme, dejar de tener ganas de verme haciéndolo. Entonces, todas esas queriditas, esas bellezas...

Pausa. Va hacia la ventana, para ponerse frente al haz de luz:

¿Cuál es la palabra húngara para decir sangre?

Busca.

Después de todo, yo también... —Ah, eso es: Ver ¡Ver!— yo también, yo, me hubiera quedado con mis hermanas. Unas hermanas que hubiera tenido, así, iguales a mí en correr, en gritar, en cielo. Moviéndome junto a ellas para siempre. Pero tiene que ser que, en la edad de esas carreras, de esos gritos, en la edad de la frescura, la encierren a una, —cuando ya te han atrapado, chiquilla, bien atrapada a sangre y cadenas, con la pez de la sangre, con el olor de la sangre, —la encierren entre esos muros demasiado apretados siempre sobre la piel, todas las telas que la cubren a una cuando niña. Nada vale quitar, volver a poner, desgarrar, es como si le estuvieran destinados a una. Y ese doble espesor con su flujo de sangre, empotrado lo más apretadamente posible entre los muros, los verdaderos muros, venga ya la piedra que nos impedirá, nos pesa, nos aprisiona. Yo les digo que me robaron para tomarme como un ramo y regalarme. Y ese ramo, ¿quién creen ustedes que lo ató? ¿Bien hacinado, bien estrangulado? Todo en ojos de ahora en adelante todo en ojos porque la vida refluye en la ventana de la celda, helos ahí ofrecidos, al postor llamado viril. Ustedes conocen, luego, el menú: coño y pito, amores, matría, etc... —Bebería a la salud de alguna de las que vivieron antes de esos días, tal vez; sí, seguramente, si me escuchara a mí misma, escúchate: a la salud de sus ojos, de su porte, a su claridad, a la claridad de antes del tiempo de grasa en que la doncella virgen, perforada hasta la cálida negrura del vientre, se infla, matrona, ¡puah! —Quisiera, creó yo, esa dulzura, la que aparece al borde del ojo como cuando se expone una, por la mañana, inocente, en la ventana. Sobre todo ese ojo azul, visto de perfil, bien abierto, hinchándose de día mientras ingenuamente espera. —¿Y no tienes vergüenza? No tengo vergüenza. Deberías. Debería yo. ¿Continúas? Continúo.

Pausa.

Está Majorova, el oráculo de mis lobos, está Darvulia, la bruja de mis néctares.

Citándolas:

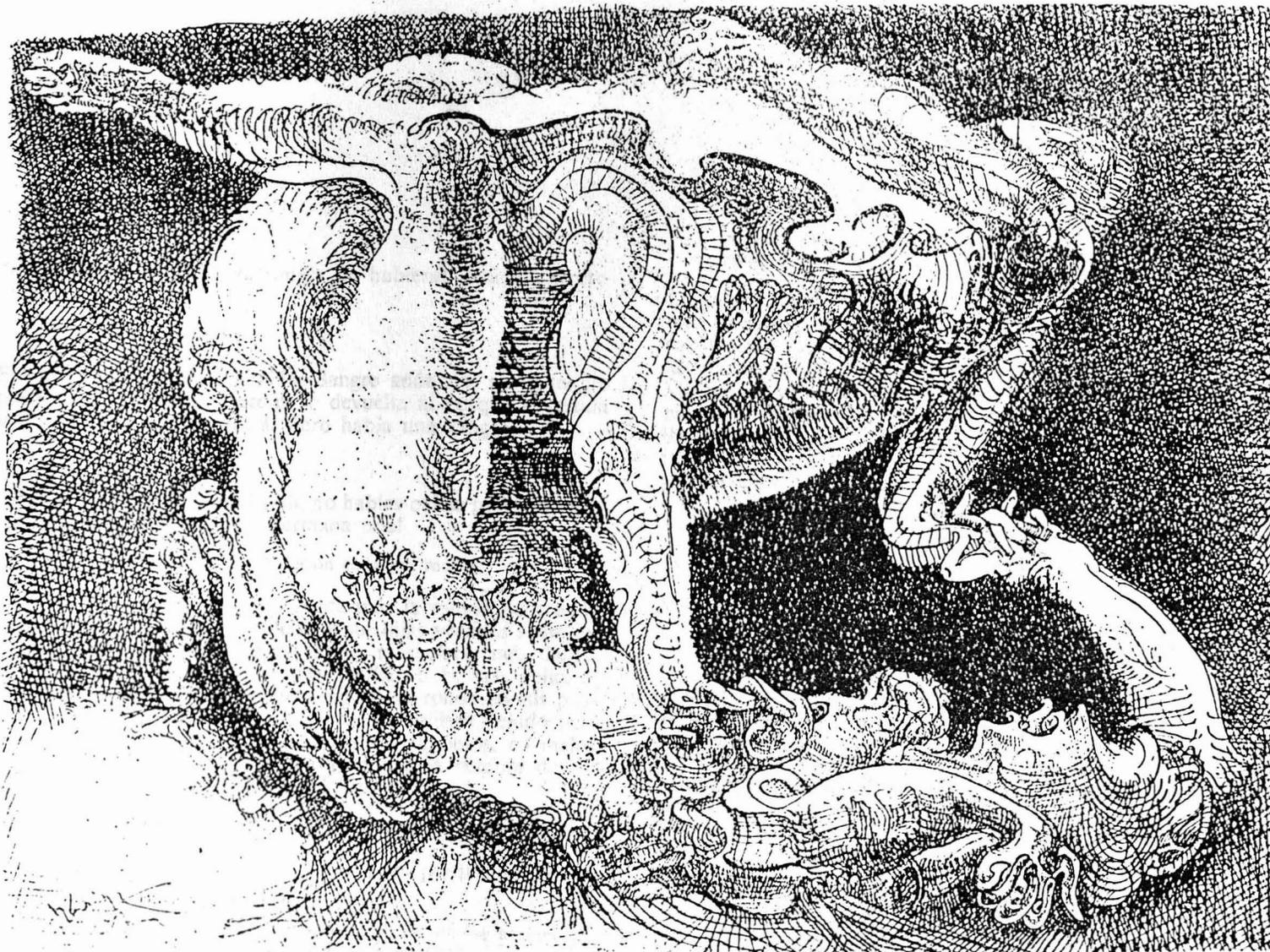
“Leche de tu piel, del claro tu sangre, y para siempre, si los unes al claro de sangre, a la noche lechosa de tus doncellas, si las revientas hasta ese punto.”

De golpe, se separa del espejo. La actitud y la voz son las de un juez castigando a una sierva:

Conque robando. ¡Cállate!

La interrumpe el brusco chasquido del postigo que se abre, del lado de la puerta. Dos manos depositan comida y bebida sobre la repisa, y luego se retiran. Mismo chasquido brusco del postigo al cerrarse. Ella se precipita, cayendo de rodillas, sobre la puerta, y pega el oído a la madera.

Nunca los oigo ni ir ni venir. Se envuelven los pies con trapos, apuesto. Contienen la respiración. Ni siquiera el ruido de aire de un vestido. Una vez aceché mientras vigilaba el transcurso del día; amaneció, oscureció, amaneció, oscureció: me alimentaron, yo nada oí. Nunca tengo que pedir nada, ni ropón, ni ungüentos; piensan hasta en el agua caliente. Todo me llega, pero como si estuviese sorda. —Ciertas noches, quiero decir; ciertos grises, hay roces de alas, vuelos, contra la muralla, con un grito. Se vive, se muere, se anda, allá, bajo el sol. Bueno.



Pausa. Quiere volver al juicio interrumpido. Pero la claridad ha bajado mucho. Hay que prender los candelabros:

¡No te muevas! La noche te sienta bien. Ajusta tan bien como puedas la puerta, Dorko, quiero silencio en derredor...

Las luces están listas; ella también, mascullando. Imagen móvil de un juicio sumario.

¿Conque robando? ¡Cállate, basura! Pero eres tan poca cosa que te perdono. ¿No es así, Dorko? Hasta voy a devolvértela, esa moneda. Te la doy, sí. Tiende la mano. ¿Tienes las pinzas, Dorko? Estará un poco más caliente, eso es todo. Está al rojo, para que te acuerdes de mí. Deposítala, Dorko, deposítala en su palma tan suave de putita, ahí, ahí.

Pausa. Apaga uno de los candelabros. Lleva el otro a la cabecera de la cama, y se acuesta sobre ella. Pausa. Se yergue para apagar ese último candelabro. Oscuro.

3

Mismo amanecer. Ella va y viene por el escenario, con obstinación.

La fiebre, y días y días en las piernas. ¡Su manera de andar, su paso! —Nunca lo lograré...

De pronto, rabiosamente, cita:

“Se le acusa en esta carta de haber asesinado a las nueve muchachas enterradas bajo la iglesia...”

Vuelve a echar a andar.

Sé que me espían desde hace tiempo. Thurzo, Mégyer, y hasta Máthias, el rey. ¿Me creerán loca como para haberlos recibido en Navidades sin sospechar nada? El saqueo de los trineos, el vaho alrededor de las bestias, los gritos por los pasillos y las chicas perseguidas, los tres días de música con sudor y vino, la fiesta y el semen, sé que todo ese teatro era para perderme.

A los invitados:

¿Pero, no coméis de mi pastel, mis señores?

Para sí:

Oh, bien lo he pisado para ustedes, amasado para ustedes contra mis pechos y mi vientre, mis pechos mi vientre mojados en una misma agua, con la misma leche con que amalgamé su masa, con mis néctares de noche, mis jugos de muerte, tal como me dijiste, Majorova, cálida mía, feroz mía. —Han venido a prenderme y no han comido de él. No prueban bocado y me miran, en mi propia casa, bajo las antorchas que se consumen, me sonrían, van a salir ilesos, me van a desgarrar en Presburgo, entre todos.

Se detiene de pronto frente al maniquí cubierto de vestidos, escoge uno. Mientras se lo pone febrilmente, intenta recordar completa la balada de la dama de Csejthe. Larga ojeada hacia el espejo cuando está lista. Retoques al maquillaje. Sigue andando. Su paso se convierte rápidamente en el de un animal enjaulado. Gime.

Y ahora, cómo decir:

Cita:

"No hubieras debido. Esa sangre no hubieras debido", etcétera...

Prueba con voz neutra:

Esa sangre, no hubiera debido. Sangre anónima, sí, la sangre perdida de los siervos, perdida o devuelta al bosque o vertida sobre mi piel, poco importa. Pero había una sangre.

Interrumpiéndose:

¡Oyes, Majorova, oyes eso? ¡Ah, no habías osado preverlo, querida mía, mi querida bruja, hermana mía!

Vuelve a empezar, con convicción cada vez mayor:

¿Así que esa sangre no debía? Nada más la sangre para nada de los siervos, ésa sí hubiera debido, sus hijas vertidas sobre mi piel. Pero había una sangre intocable, más pura, más densa, más bella, ¿pero merodeando para nadie en la más delicada noche de las mucosas? ¿Haciendo sin mí su ronda en sus profundidades ligeras? ¿Más clara, y que yo hubiera dejado perderse en ceremonias huecas, en sucios matrimonios, en malos sueños, en niñerías, en fiebres para nada a la sombra de los castillos? ¡Una sangre intocable, Majorova!

Cerrando los ojos, de pronto, con la distancia del aprendizaje:

¡Pero es que me la debes, tu sangre! Y es porque yo soy tu reina.

Se detiene, como si hubiera dicho demasiado. Vuelve a empezar, en busca de apoyos en la galería de los ancestros:

¡Vedme, vedme bien! Istvan, mi tío, tantas veces arrebatado por el hilo de su trineo deslizándose sobre la arena blanca: para usted no había sino la nieve, siempre, en toda estación se estaba en pleno invierno. Ni una sola voz que lo curara. Eso, es el viejo Gábor, tío de Écsed, babeando por el suelo y listo a morder a sus perros, su mujer, su gente, en lo más hondo de sus crisis: llamaba a eso su diablo. Istvan, el otro Istvan, el salvaje, mi hermano, siempre con la verga parada apenas se te ponía enfrente un rostro pálido. Y tú, primo Gábor, el avaro, rey de Transilvania, y también rey de Anna, tu hermana tan rubia, a quien le hiciste en medio de las delicias dos hijos. Y Klara Báthory, mi clara asesina, mi clara estranguladora, mi clara bebedora de hombres. Y entre todos estos devorados veo al último, mi tía, en manos de los Turcos que acaban de prenderlos a ambos, a él lo empalan y lo ponen a asar, mientras que a ti los soldados, la guarnición entera, te fornican, te embocan, te enculan uno tras otro. Luego el puñal. Y a ti también, primo Sigismund Báthory, te pregunto, esas noches en que le aullas a muerte a tu Austriaca, despavorida por tu salvaje: "Demasiado fea", gritas, "Demasiado fea, no puedo más, libérenme, Austria no vale un horror tal", antes de huir a Polonia para acariciar, solo, tus fantasmas, acariciar a tus fantasmas con tus grandes ojos de loco abiertos sobre la noche, te pregunto si es cierto, si es en verdad, si en verdad eso soy yo también, si soy yo."

Se detiene frente al maniquí, después de una pausa. Examina uno por uno los vestidos y lo despoja completamente de ellos. Finalmente, renuncia a escoger uno. Pero ver al maniquí le va a inspirar otra cosa. Con más convicción que antes.

Acaricia al maniquí, al principio con timidez, pero luego cobra ánimo al hilo de las palabras:

Larga mía, ligera mía, puta mía, perfecta mía. Demasiado bella, bien lo sabes que eres demasiado bella. Que no debes. ¿No es así, Dorko? Inmóvil, te veo llena de saltos, ¡de vuelos! Cierra los ojos, ciérralos. Dame tu verano, tus sueños, tus regocijos. Méame tu vida. Mea entre mis muros como en tus bosques, méame en las manos como sobre tus hierbas cuando te acucillas y sueltas, muslos inocentes. ¿Sabes lo que podría hacerle a tu vientre soñador? No llores. No lo haré. No hoy. No, aún no. ¿No es cierto, Dorko, que esta puta nos desespera?

Se concentra en una complicada trayectoria de sus uñas sobre el maniquí, como sobre una piel que arañara lentamente hasta hacer brotar sangre. Canturrea. Voz de la chica suplicada:

Ama...

Voz de Báthory:

Calla. Es dulce, mi nueva hermana. Y no te hablo de gozar. De cómo hubieran tratado de, de alcanzarte, piel contra piel, de subir hasta ti a golpes miserables, con para ti el deseo de guardar en pleno vientre esa dulzura que, cuando se retira, deja desamparada hasta el llanto. Eso dicen ellos. No te muevas. Te hablo de ti, de cómo eras para ti sonriendo hacia tu boca, plena en tus pechos, yendo desnuda en tu apostura, tus gestos, de lo que los alza, y cómo es cuando te, cuando te aligeras para dormir...

Se pone a arañar con más fuerza, tal vez a morder:

Dame, dame, dame...

Voz de la chica, dolorosa:

¡Oh, mi ama!, yo le...

Voz de Báthory, impaciente:

¡Ah, esas palabras inútiles! ¡Cállate!

Se pone a lamer el trayecto imaginario de la sangre.

Es nuestra fuente. La cálida. Nuestra rubia cálida jugosa fuente. Abre tus bellos ojos, virgen mía, ¡abre! Mírame cómo te bebo. ¡MÍRAME! Pero tenemos frío. Estamos desnudas, es cierto. Debemos vestirnos. ¡Dorko, vestido! El verde.

Se apresura, haciendo de Dorko, a recoger el vestido verde del montón que está en el piso. Viste con él al maniquí.

Eso es, eso, sí.

Con mucha dulzura:

Es a mí, no a un hombre, a un hombre que te atraparía al vuelo, es a mí, comprendes, a quien vas a dar lo más denso de tu vida que viene a latir ahí, y para que haga con ello una miel de la que se hablará por mucho tiempo, una miel haré que, —gracias a la plena sangre que corre aprisionada y pulsa en ti, que golpea y vuelve a golpear sobre el tambor frágil de tu piel, no he de morir. Darvulia me lo ha prometido, ¡ah! — ¡No lo creo, y también lo creo!



Llevándose la mano al talismán:

Por mi lágrima de sangre, mi semilla de fuego, mi hielo de semen.

Pausa. De pronto, se encuentra muy cansada, y hasta asqueada. "Fuera de papel", al operador:

Para el próximo amanecer, dame la luz de un golpe, me gustaría. Han pasado siglos.

El oscuro baja lentamente.

4

Brusco amanecer. Ella está de pie frente al rayo de luz al que devora con los ojos.

Beberme. Si el aire pudiera beberme, no opondría resistencia. me esfumaría sin retorno.

Después de una pausa, canta:

Un gran ciervo en su casa
Miraba por la ventana
A un conejo que llegaba
Y éste tocando a la puerta:
Ciervo, ciervo, abre te pido
Que me mata el cazador
Conejo, conejo, entra
Y ven mi mano a estrechar.

Pausa.

Era para hablar de mis ojos. No puedo. Quisiera sacármelos, creb. Bueno. Dejemos eso. Pues bien: nadar con la cabeza fuera de la sangre. Que los demás estén dentro. Yo permaneceré fuera de la tormenta, intacta. Es en otro lugar y es ahí mismo, enviaré a mis verdugos hembras, Dorko, Ilona. Yo descanso en el ojo. Sube hacia mí, viene hacia mí, y una vez ahí tengo ganas de deciros que seré vuestro Señor, vuestro Señor con una raja y con pechos, para que les cambie, cochinos.

Va hacia la puerta, donde se inclina para escuchar, pegada a la madera. Nada.

Si hubieran podido quitarme el viento, lo habrían hecho.

En tono de estar citando, haciendo un esfuerzo hacia Báthory:

El mismo año en que murió Ferenz Nádasdy, Darvulia la inició a matar y ver morir. Hasta entonces Erzsébet había usado la excusa de castigar una u otra falta. Pero ahora—

Se detiene para "recitar" el contenido de una carta a Ferenz.

"Esposo mío tan amado. Dorko me ha enseñado una novedad: mate a palos a una pequeña gallina negra con un bastón blanco. Ponga un poco de su sangre sobre su enemigo. Si no le tiene al alcance, ponga la sangre sobre alguna ropa que le pertenezca. Entonces no podrá hacerle daño."

Pausa.

Matar y mirar morir.

Pausa.

Morder, ¿a falta de qué? Se ve una a sí misma agarrada al hombro, aferrándose con todos sus dientes, colgada del costado, con todas las uñas. Se aprieta, se aprieta, comérsela, molerla, reducirla a mí misma! Y todo lo que se echa en las palabras en ese momento, como vuelos que no hubieran echado nunca a volar. "Ah, me vuelves loca" —"Quiero morir, morir es lo que quiero." —"Mi hoyo, ¿lo quieres?" —"Y a mis pechos, ¿los amas, a mis pechos?" —"Quiero morir en tu cama." —"Guardarte dentro de mí." —"Siempre, toda la vida, eternamente." (Esas últimas: música irresistible.) —"Ganas de matarte. Tengo ganas de matarte." —Y nada; o tan poco. Queda la marca de los dientes. Con más frecuencia la de las uñas, en la espalda.

Pausa.

Uno se reconoce abismo. Siempre nos mantendremos abiertos.

Haciendo un esfuerzo, el esfuerzo de volver a encaminarse hacia Báthory:

Concebida para él. A tu sombra, Ferko, a tu olor, que me protejas de mí misma sin duda, que acaricies mi rabia y la pongas a dormir, a tu pequeña hija, ¿no?, la favorita entre todas, a la que cabalgabas a reculadas en la mañana de entablar la batalla, y en la noche de desplomarte. Hacían falta reinos y reinos de nieve para impedirte volver. Y yo la abierta esperaba, y luego qué. Que a cada regreso en medio de aquel agrio olor de polvo y de sudor se internara entre mis muslos como quien expugna, estaca en mano, hasta el corazón, hasta la sangre, preñada pero no plena. Suspiro, entra, dolor, se retira. Siempre por llegar, y nada. Inquietarse, estar en tensión, quererse, y nada. ¿No me dijo él un día: "Llora, llora aún más, loba mía...?" ¡Ah, sí! ¡Basura! ¡Su loba!

Da alaridos.

¡AHHH! ... ¡AHHH!

Se ha llevado ambas manos a las sienes. Quejidos sordos.

En qué baño esa voz de lejos que aúlla y me desgarras. Es en un agua profunda y tibia. Más cálidamente profunda que en Pistyan. Sí, me desgarras, desde entonces. El canto, desde entonces, para aliviar. Aullad para mí que aúllo. Vuestras voces en lluvia para apagarlo. Vuestros gritos para —¡o mejor peínadme! ¡Oh sí, peínadme!

Tono neutro, fuera de papel:

Sirvientas y damas de compañía le temían a tener que peinarla.

Habiendo vuelto al papel:

Oh, sí, que me peinen. Deshacedme los gritos que refreno. Desenredadme de mi dolor. Tirad hacia vosotras, separad hacia vosotras, con vuestros dedos que pasan; con los dientes ligeros cepilladme hacia vosotras, dadme un baño de paz por el pelo.

De pronto, salvajemente:

¡Me has hecho daño! No debías hacerlo, puta. Dorko, desviste,

manipula, hurga, que sepa que aquí arañamos, que desgarramos, con música. Quiero que se retuerza y sepa.

Pausa.

¿Fue esa la primera sangre, Dorko?, ¿cuando le di una bofetada a aquella? No era peinado lo que me había hecho, a través de la redecilla, sino un matorral. La abofeteo, sangra, de la boca, gota a gota, sobre mi brazo. No era posible que fuera un sueño: bien vi que en ese lugar, apenas hubo coagulado su sangre tibia, mi piel quedaba nacarada, diría yo. Tú también lo notaste. —Yo, digo como Darvulia: la sangre que vuelve nácar, que alisa, que une, nutre, rehace.

A Dorko:

¿Le duele? No oigo nada. Alfileres en los pezones, no lo olvides, siempre, en ese momento. Bajo las uñas; pero ahí con suavidad. Luego, en las piernas. Si le duele a esa puta, no tiene más que sacárselos. ¡Levántala, Dorko, quiero que me vea! Su ojo azul buscando al mío, volcándose en el mío. Su cielo entero zozobra. Dulce Jesús mío que sangra y muere.

Hace una interrupción para parodiar la amonestación de un pastor:

“¿Sabes, Erzsébet, que Cristo murió por ti?”

Risa. A Dorko:

¿Te acuerdas?

Le contesta al pastor:

Qué revelación, verdaderamente. ¡Hasta al Labrador conoce esa historia! —La corona de espinas, la sangre que mana suavemente desde ella. La herida en el costado, abierta por la lanza. Su corazón todo rojo, rodeado de rayos. Y luego: comed, bebed, pues esto es mi cuerpo, ésta es mi sangre. Y durante siglos la procesión de los tragones, de los caníbales de rodillas, el largo rebaño de comelones de Jesús, Jesús Báthory. ¡Por lo menos, soy creyente! ¡Y hasta practico!

Risa. Luego, a Dorko:

¿En qué estábamos? ¿En qué estábamos, ángel mío? ¿Meando, cagando de dolor, a sus pies? Mmmm, bájala, llevámela a la oscuridad del sótano, yo las alcanzaré para el festejo; que le dé sus bellos días desnudos a mi virgen de hierro, la frágil, la rubia, tan bien pintada de color carne. Sus brazos se cerrarán sobre sus brazos de infancia, sus flancos, su piel. De sus pechos abiertos lentamente surgen cinco puñales que se hunden en la piel de la viva, con el pelo volcado hacia atrás. Sangre. Néctar. Lo beberé por todos mis poros.

Si se quiere, la actriz espumea. Señal al operador. Oscuro.

5

Mientras termina de cambiar de vestido, amanece lentamente. Día más lejano, más sucio aún que de costumbre.

¿Es realmente de día? Se diría que es una luz de tormenta. A menos que esté nevando. Sobre los vivos. ¿Cuántas noches me faltan aún? ¿Cuántos de estos pobres resplandores? El espesor de tiempo que dure un caballo muerto, tal vez. Sí, es un viajero de otros tiempos quien cuenta: se vacía a un caballo de sus entrañas y al mal húngaro convicto de haberle vendido a



los turcos el menor niño cristiano, se le mete dentro, se lo cose bien vivo y enteramente desnudo. Sólo la cabeza queda por fuera, bajo la cola de la bestia, para siempre convertida en excremento. Que quede mirando al cielo y que muestre así por lo menos por el rostro y los ojos, que muestre su lenta muerte. Y cómo la carroña va pudriendo, al hilo de los días, lo vivo. —¿Me aproximo?

Se decide a prender los candelabros.

Seguramente que no con este gris de fin del mundo. ¡Hoy iluminamos!

Pausa.

Deambulo por Sárvar, cuando siento, en el hilo del aire, o en mi hambre, o en mi dolor, que en los Agustinos, que en Viena, habrá dulzura. Voy. — Algo vibra en Bezco, me apresuro desde Csejthe, por la red de mis caminos.

Corrigiéndose:

Hago que se apresuren, lanzo por la red de mis caminos a Jo, a Ilona, a Dorko mi caminante, a Kárdoska, ellas me traerán a mis vagabundas, a las bellas en sudor y frío, las lodosas que llegan a mí con los ojos apaleados por el viaje pero tan febriles por servirme, servir a la dama. La dama...

Dolorosamente.

que se infla, desinfla, chorrea, se pudre en el centro de la tela

sensible hasta el aullido. Secadme, cerrad ese vientre, ese bullo, a vuestra puta de reina, vuestra agua sucia de reina. Conocen ustedes la sangre de las reglas, sus grumos, sus espesores, sus flegmas, esa sopa mal diluida, ese engrudo que le apesta a una entre los muslos, ese hedor en el culo. — Que traigan a mí, de mi tierra a mi alrededor, a las que me pertenecen, y a las otras de más allá, las de sangre clara, pura de esperma, de ojos bebedores de cielo. Ese tropel desnudo de fragilidades con olor a vellón agridulce y piel tibia. Mis mujeres. Que me las expriman hasta el alma. Quiero el jugo de esos ángeles.

Pausa. Deambula. Dolor de cabeza. Canturrea pobremente.

¡Para poner mi cabeza a dormir, otra voz! Que no sea la mía. Que se alce más suave y vuelva a caer desde otra parte sobre mí.

Va al espejo.

¡Canta!

Vuelve a empezar a cantar. Se detiene bruscamente, trastornado por una emoción.

Ilona. Ilona. Perdón.

Llora. Después de calmarse, a una víctima:

¡Qué bellas somos! ¿Tu nombre?

Actuando como Ilona, tímida:

Ilona.

Para sí:

¡Ilona! . . . ¿Virgen? Contesta.

Ilona, mismo tono:

Virgen.

Para sí:

Me gusta tu voz.

Dirigiéndose a una sirvienta:

Me gusta su voz.

A Ilona:

No sabes cantar, claro está.

Ilona, animándose:

Oh, sí, sí. Siempre soy yo quien canta en las veladas y hasta en los oficios; el cura me . . .

Interrumpiéndola:

Deja al cura. Una canción de cuna. Un lamento. Un cuento. Una balada. Lo que sea. ¡Canta!

"Ilona" canta. "Báthory" queda prácticamente satisfecha del resultado. No así la actriz. Por lo tanto se detiene, vuelve a empezar, se detiene, a poca distancia del espejo, hasta que (sea cual fuere su contenido) el canto alcance la plena emoción. Entonces, Báthory, descompuesta:

¡Dios y Señor! ¡Qué crueldad! Tiende al cielo sin ceder, quiere tocar a fuerza alguna cosa, sin miramiento. Nuestra vida por tierra, en unas cuantas notas de una miseria insoportable.

Pausa.

No se comportó en lo absoluto. Mocos. Lágrimas. Caca. Pipí. Su sangre era la más oscura, la más espesa. Ella, tan clara. Sacada de su noche, descendiendo hacia mí. Desnuda. Desde su sueño allá arriba ha bajado los escalones fríos hasta mí que la espero. El sótano. Que me sacrifique liberada por mis lágrimas su dulce corazón de cantora. Mi jaula de hierro. Te está apretando ya, delicada mía. Picadla, picadla, que se agujere con las puntas, que se atraviese y me chorree, llorando, su vida, su jugo, su tibia sangre querida.

Pausa.

Que me las expriman hasta la voz. Quiero un coro de esos ángeles.

Está escuchando la consecuencia en ella de ese canto, cuando siente alguna necesidad. Se dirige tarareando hacia el retrete en el rincón, donde se desahoga tan bien como puede. Lo que aquí sigue, mientras se desahoga y un poco después.

Quiero — quiero que su canto me aspire, que absorba de mí todo el todo, que lave mi sangre, me desespere. Transparente como me quiero, eso es. Algo claro. Ligera. ¡ah, la eternidad de lo claro! La eterna infancia de la luz de ellas quiero

comerla, beberla. ¡Cantad a mí, que me entumezco! Cantad a mí, cabronas mías, ahora y en la hora de vuestra muerte y por siempre sobre mí. — Hacedme, rehacedme, lisa, cerrada, dura, ligera. Basta ya de cagarme todos los días, de aplomarme todos los días. ¡No esperaré en mi ventana hasta quemarme viva y para nada, devorada por mi piel!

Se yergue violentamente, no sólo para cambiar de vestido, sino también, después de una ojeada al espejo, para trastornar su maquillaje: se embadurna febrilmente una máscara rejuvenecedora.

Darvulia, Majorova, mis brujas, mis sombras, mis manos, mirad: no son ellas, no es su ojo, su voz, ni aun su sangre lo que me falta, de todas esas hembras, es el ojo de su ojo, la voz de su voz, quiero lo que las alza, la vida de su vida hasta el hueso de la vida, ¡dadme eso, dadme eso!

Recita con violencia, con la mano sobre el talismán:

"Isten, ayúdame y tú también, todopoderosa nube. Protégeme, a mí, Erzsébet, y consérvame por una larga vida. Estoy en peligro, oh nube. Envíame noventa gatos, puesto que eres el jefe supremo de los gatos. Dale tus órdenes, que se reúnan desde donde quiera que estén . . .

Es bruscamente interrumpida por el ruido de guillotina que hace el postigo al abrirse. Alguien deposita comida sobre la repisa. Ruido idéntico del postigo al cerrarse. Ella va a empezar de nuevo, con dificultad, en el tono y en el ritmo. Enseguida, fiebre creciente:

que se reúnan desde donde quiera que estén, desde las montañas, desde las aguas, desde los ríos, desde el agua de los techos y de los océanos. Diles que vengan hasta mí. Y que se apresuren para venir a morder el corazón del rey Matías, y también el de Moses Cziráky el gran juez, y el de su primo Thurzo, el Palatino — que desgarrén y muerdan además el corazón de Megyery el Rojo. Y libra a Erzsébet de todo mal."

Confiada: crescendo:

Sé que soy la favorita de los néctares, la elegida de las savias. Soy yo a quien prepara el bosque. ¡Hungria, toda Hungría, quiero que toda Hungría trabaje para destilarme! ¡Para escupirme! La tierra por sus capas, el bosque por sus maderas, sus hojas, sus humus, el cielo de noche, los fangos, el aire del aire, el agua del agua y esa clara fiesta de la sangre en la plena oscuridad de los cuerpos. Tráeme de vuelta, Darvulia, tráeme de vuelta las sangres que corren en la noche de esos cuerpos sin ventana. Seré el crisol de la sangre, seré la memoria de la sangre, su cuerpo eterno, su monumento testimonial, tú me lo has dicho. Sí, sí, sí, trae de vuelta a mí a esas pesadas, esas lodosas, esas cabronas durmientes, rastrilla hacia mí el granel de mis rubias caminantes de gestos ignorantes lejos de mí. Que me den fin. Me las beberé a todas. Lo claro de sus ojos, el néctar de sus voces, el jugo de su sangre. Que vuelvan a subir de mis sótanos, de la semipenumbra en que espero nacer a mí. Ilona con otras ha preparado el fuego, las ataduras, los aceros. Desnudas ya y temerosas. Con el cabello suelto las veo. Muy apretadamente atadas por los brazos. Primero la vara de madera verde, a golpes largos. Yo, yo doy los últimos. Entumecidas, queridas mías, hinchadas hacia mí. Dorko toma la navaja de rasurar, es hora, y corta. Sangre sobre mí, a las bóvedas, a los muros. Brota. Bajo las antorchas me cambiarán de vestido si las muchachas han rezumado bien. Cuando se des-



plomán, vuelven a caer, resbalan para morir, doy la orden de las tijeras. Es Dorko, una vez más, inclinada sobre ellas, con manos bermejas, quien me muestra cómo sigue, con las tijeras profundas, cómo sigue a lo largo de los brazos el hilo de las venas...

Cuando la actriz cae, exhausta, el operador le concede la gracia del oscuro, mientras ella sopla uno a uno los candelabros

6

Lento amanecer. Ella está sobre la cama, inmóvil. Soñando tal vez o acabando de soñar, al cabo de un momento se revuelve suavemente. Algunas caricias, tal vez hasta la masturbación.

Me han vendido a los turcos y oigo que lloran por mí, por doquier. Oh, mis vestidos, mis vestidos.

Canta:

En casa se echó sobre su cama
 Mis vestidos mis vestidos
 Caed de vuestros clavos caed a pudriros
 al piso
 Quiero sí quiero verlos a todos llorar por mí.

Pausa.

No, estoy en el vientre del caballo, toda yo, me pudro sin dolor. Con los ojos ni siquiera a ras de la luz del día. Bajo el vuelo de las aves de rapiña en pleno azul, y sus gritos.

Dificultad al levantarse, como al día siguiente después de una orgía. Va hacia la puerta, se inclina a escuchar, vuelve a poner-

se de pie. No ha dado sino un paso, cuando vuelve a ponerse en posición de escuchar, sobrecogida, en vano. Se pone de pie otra vez.

Mi nombre. Creí haber oído pronunciar mi nombre. Bueno.

Está frente a la ventana, amamantándose con un poco de luz. Luego está frente al espejo. A media distancia, le da un retoque a su maquillaje rejuvenecedor. Se acerca:

¿Yo, ese puré?

Se echa hacia atrás:

¿Y ahora, esta muñeca?

Se acerca para escupirse a la cara. Aparta la mirada. Anda unos cuantos pasos. Vuelve al espejo para limpiar lentamente, el escupitajo que mancha su imagen. Se acerca aún más, y ahí donde se hallaba el escupitajo, besa ceremoniosamente a su reflejo. Luego se pone a distancia:

Toda esa sangre quiere decir otra cosa. No sé qué. ¿Quién sabe, tras de mí?

Erra por el escenario. Repara en la comida depositada sobre la repisa del postigo. Se acerca, la toca con la punta de los dedos y de los labios, se aleja, vuelve, y al fin termina de despertar comiendo cualquier cosa distraídamente. Lo mismo hace con la bebida, sólo que vierte parte de ella sobre la parte delantera de su vestido. Cuando se da cuenta de ello, vierte todo el contenido del recipiente sobre su ropa, acabando amargamente de ensuciar-se. Sin embargo:

¡No habrá sol después de mí! — Todos esos ojos que lo verán. Todos esos cuerpos que siguen esperanzados. Las que beberán el viento ligeras, mientras que yo buscaré con la boca abierta y con los ojos enloquecidos intentaré chupar el último aire olvidada ya por las vivas, las andantes allá arriba en el día tranquilo. Traed hasta mí esas piernas que se alargan, que querrán siempre alargarse hacia lo fresco de la hierba, esas caricias, traed hasta mí esas manos de música, esas lenguas que hurgan, esos dedos de hoja, ¡carajo! ¡Carajo! Noche negra tras de mí, ¡noche negra!

A una víctima:

Y tú, hablaste cuando había que callar. Se te dijo, sin embargo, que hay días, a mi alrededor — desde mí hasta los muros, desde los muros hasta los otros muros afuera, desde los muros afuera hasta las alturas de hierba, desde las alturas de hierba hasta los bosques allá lejos, días en que el menor resuello me roba de mí misma, en que el más mínimo golpe me manda a mundos de distancia de mí misma y allá, en que el ruido más ligero cava un hoyo ahí dentro, un hoyo de rabia en pleno hueso y que vibra como si no fuera a acabar nunca. En que debe haber un silencio perfecto, ¿lo sabes? En cambio, tú has hablado, hablas, desbordas por todos lados, ¡te viertes sobre mi paz! Apesta. ¿Es el miedo? Cose, Dorko. Cósele por tres días sus grandes labios de parlanchina. Su boca de arriba por lo menos no desbordará. Y por su boca de abajo, sí, eso es, su ancha, su beata, su portal de hija de puta, dásela a Ficcko, que se la pudra. Anda, sí, llora, aúlla para mí, aúllame — Yo, cuando me duele, no tengo pomada, no te tengo más que a tí — aúllame, que haya una hermana, ahí, ahí, que tuerza su figura y su contorno bajo mi fuego, el mío, que me sienta a mí, que yo sienta por ella. Ah, no, reanímala, Dorko, reanímala. Hurga en el coño, eso nos la devolverá. Sus pechos. Hacía mí. ¡Qué regalo! Suda. Lame, Dorko, mi cabra, mi lengua, lámeme esa bella sal, entre los pechos, ¿no es dulce? y en las pelambres, a la sombra de los brazos, esquíla, tunde a dentelladas, el otro, baja, baja, engúllete su dulzura, ah, sórbesela. Ramera, gran pájaro rubio, vibra con mi lengua, recontravibren tus muslos largos pellizcados — rasca, Dorko —, pellizcados cuerda a cuerda. Tuerce tu música hacia mí, dame, dame. Separa, flexiona. Ah, Dorko, mira, cuando se abre por última vez antes de que tú la —, cuando se abre, agáchate, flexiona te digo, mira bien lo más tierno, lo más frágil, lo más malva en esa dulce pelambre. No, aun no, salvaje mía. Coserás más tarde. Quiero verla inflarse. En otra ocasión. Átala, Dorko, pero apretado, apretado, para que, tan tirante ya de carne y de sangre, tan llena de peso, tan lisa, le dé aún más peso su sangre, para mí, sí, tan apretado que se infle, con venas rebosantes, sus arterias latiendo en la palidez de los brazos, en la dulzura del cuello, y que riegue su preciado fruto al menor pinchazo, ¡eso quiero, que se raje, que se esparza a borbotones, toda su sangre que la eche fuera, que reviente el odre tan querido que archirreviente, se descargue, se derrame a dos metros, que me estalle al hocico con su clara espuma calientita!

Puede haberse despojado de su vestido en un abrir y cerrar de ojos, para entregarse desnuda a la lluvia de sangre, a la lluvia de palabras. Es entonces, desnuda o casi desnuda, cuando podría terminar su aquellarre de acercamiento. Fuera de sí o si se prefiriere muy en sí misma. Pegándose al espejo, primero:

El frío de esa agua en lo caliente de mi sangre vena a vena, golpe a golpe. Cállate.

Pausa.

¡Ah, la fresca, la fresca, la fresca! — Cállate, prueba. Lista. Lista para mostrar mi Báthory. Después de este oscuro la tendré.

Pausa.

Solamente unos ojos, quería yo, unos ojos para recogerme...

Pausa.

Sobre el agua que se congelaba al instante, el resplandor de las antorchas. Ella, inmovilizada en plena carrera. ¡Lo que fue encontrarla en esa nieve de osos, con una noche como esa! Me veo, bajo el calor de las pieles, desde la portezuela del factón, viendo que la traigan desde el fondo negro de los árboles, allá, asida por Jo y Dorko, viendo cómo la desnudan en la nieve, y vierten agua sobre ella, que aúlla, cómo la cubren, piel y grito juntos, la cubren con agua fría, apresada por el hielo de inmediato. Además de venir hacia mí. De suplicar por el ojo de tibias lágrimas. Vierten todavía más. Se detiene. Sobre el agua que se congela, el resplandor de las antorchas. Ella, inmovilizada en su carrera. Gestos y gritos presos en el hielo. Y hasta el ojo que me mira bajo el bloque. Que se queda abierto ahí. — Había huído del factón cuando empezaba a morderla.

Pausa.

Lo pleno que detiene. Ni un hombre, no, con su verga inmóvil, promesa habladora y nunca respetada, apenas invadida una y ya se retira, sin ocupar nunca. No, una hermana mía, siempre nueva, en los dientes, en la piel, masco tus sueños en pleno, muerdo en tu música soñolienta por sí misma, quiero decir: en el canto llano de esa piel templada como las sedas de la ropa, mientras que yo ardo en pleno Nesus, pues bien, con todos mis dientes doy una tajada en el circuito de dulzura, lo abro, fluye a mí, me incrusto, arranco, tu carne liberada me revienta en plena boca, ¡ah, tápame, empápame, hínchame que me acabe yo, fórnicala a tu reina por la boca abierta, entónélame, dame, da, ven a buscarme a mi prisión, ven a tocarme con tu jugo, con tu carne música en la prisión de mi fuego para siempre! — Llegan y pasean frente a mis ojos su peso y sus vuelos. Me ofrecen, con su olor a bosque tibio, con su olor a pradera, con su olor a talud y a leche, con su sabor a bayas, me ofrecen sus días, sus ojos, su sudor, su caca, sus gritos. Quiero remontarlas, quiero remontar vena a vena por el curso azul de bella sangre que han enloquecido para mí, ah, van a inundarme, esas tibias plantas como beleños, a hacer llover sobre mí su sangre ligera, para que me ponga un manto, me funda, me rehaga, al secar su lodo en él van a apresarme, bajo su costra a darme forma, a apresarme enviándome sus néctares, sí, todas mis pequeñas abiertas cayendo en lluvia dulce sobre mí, vaciándose a mí, acabándose a mí, que les perfore la piel, que les perfore sus muros, que les perfore su luz, ¿no, no, no, no, no, no, no?

La actriz está ahora lista para "actuar" a Báthory. Hará aquí los gestos que puedan hacerlo ver. Oscuro final.

Sade, Diderot y Casanova

63

Traducción y montaje de Margo Glantz

I Las cien jornadas del Marqués Divino

Pocos personajes han sido tan atacados o alabados como el viejo libertino Aldonso Donaciano Francisco, Marqués de Sade. Sus biógrafos, fascinados por su vida —no sólo por su obra—, lo defienden o lo acusan a ultranza. Cada una de sus frases es analizada a diversas luces, como el propio marqués analizaba sus escritos a la luz de las pequeñas o grandes bujías que su mujer le enviaba a prisión, junto con ciertas viandas y ropa interior de lino o seda. Los furores cotidianos del marqués, sus insultos violentos a los centinelas, sus cartas furiosas a las autoridades, sus blasfemias y hasta sus actos de contrición dulzones y sentimentales se aprueban o se rechazan con la misma delectación con que el propio marqués se libraba a sus orgías compuestas:

— ¡Pobre marqués de Sade, ha sido encerrado por haber propinado unos cuantos azotes a Rose Keller!

— ¡Pobre marqués de Sade, se le ha privado de ejercicio y de pañuelos bordados!

— ¡Pobre marqués de Sade, se le ha condenado a la obesidad de la abstinencia!

— ¡Malvado Marqués de Sade, ha seducido a su cuñada y ha viajado con ella por Italia!

— ¡Infame libertino que se entrega en orgías perpetuas y confusas “a jóvenes de todos los sexos”!

— ¡Romántico Marqués de Sade, que ha soñado como Petrarca con Laura de Noves!

— ¡Maravilloso Marqués de Sade, surrealista *avant la lettre*!



Grabados de Picasso

49

— ¡Genial Marqués que descubrió el sadismo!

Sodomita, perverso, flagelante, Sade suele ser rechazado en los burdeles donde sus habitantes “saben más o menos de lo que es capaz”. El inspector de policía Marais, su enemigo proverbial, anuncia: “No tardaremos en escuchar los horrores del Señor Marqués de Sade”. Antoine Adam, estudioso apasionado de los libertinos del siglo XVIII, aprueba la conducta discreta del Marqués cuando, ya en libertad y en plena Revolución Francesa, se une a Marie-Constance Quesnet y “comparte con ella su difícil existencia y nunca cesa de darle las pruebas del más delicado afecto.” La misma opinión guardan Maurice Heine y Gilbert Lély que dedicaron su vida entera a estudiar la del Marqués y a ordenar sus obras, exaltándolo (las). Esta misión de apostolado que hace que Heine y Lély disminuyan ciertas conductas de Sade para engrandecer su vida —insisto: aún más que su obra— suele recibir golpes bajos que agujerean sus teorías. El diario que Sade llevó durante sus últimos años, los pasados en el hospicio de Charenton de Saint-Maurice, inmortalizado por Sade y por Peter Weiss, va de 1807 a 1814 y fue publicado en 1970 con un prólogo de George Daumas; en él se demuestra que el viejo Marqués era afortunadamente incorregible y que en sus inclinaciones fue perpetuo: su última aventura con la joven de 16 años, Madeleine Leclerc, favorecida gracias al celestinaje de su madre, obrera del hospicio, permitió que Sade acabara su vida con Madame Quesnet en clásico *ménage-a-trois*, a los 74 años. Daumas concluye: “La figura del Divino Marqués se encuentra, para nuestros contemporáneos y a pesar de los rigurosos trabajos de Gilbert Lély, envuelta en un vapor ficticio y sospechoso que confunde sus rasgos y los deforma. El hombre sale de él engrandecido, detrás de una leyenda que enmascara la dura, triste y cotidiana realidad”. La intimidad de su espíritu libertino aparece, contradictoria y definida, en sus numerosas cartas. Insertémos algunas en este espacio:

Sade fue arrestado el 13 de febrero, gracias a los buenos oficios de su suegra Madame de Montreuil, quien lo detestaba, no tanto por librarse al libertinaje, que su propio marido practicaba con instrumentos especiales, sino por haber seducido a su hija preferida, Mademoiselle Anne Prospère de Launay, en 1772.

Carta a Madame de Montreuil
(fines de febrero de 1777)

De todos los medios posibles que podía escoger la venganza y la crueldad, habéis escogido, Señora, el más horrible. Venido a París para recoger los últimos suspiros de mi madre, y sin tener ningún otro objeto que verla y abrazarla por última vez si todavía vivía, o llorarla, si ya no estaba en este mundo, habéis escogido ese momento para volverme a hacer vuestra víctima... Os preguntaba en mi primera carta si encontraría en vos una segunda

Margo Glantz (México, 1930). Ensayista, cuentista, traductora, editora. Actualmente trabaja en un extenso tratado: *El cuerpo en la literatura mexicana*.

madre o una tirana, pero no me habéis dejado largo tiempo en la incertidumbre. ¿No es cierto que sequé vuestras lágrimas cuando perdisteis un padre que idolatrabais? ¿y no encontrasteis entonces mi corazón tan sensible a vuestros dolores, como a los míos propios? ¡Si al menos hubiese yo venido a París con el ánimo de desafiaros o con algunos de esos proyectos que os hubiesen decidido a desear mi alejamiento! ... Mi segunda intención, después de los cuidados que exigía mi madre no era otra que... calmaros y entenderme con vos, para tomar respecto a mi asunto todos los partidos que nos hubiesen convenido según vuestros consejos...

Quisiera creer un solo instante con vos que una *lettre de cachet* (carta con el sello real que exigía la encarcelación o el destierro) fuera indispensable... pero ¿era necesario que fuése tan dura, tan cruel? ¿Una carta que me exilara del reino no hubiese cumplido el mismo objeto? ... Cuando os escribí de Burdeos para que me enviaseis dinero para pasar a España, cosa que rehusasteis, me disteis una prueba de que no era mi alejamiento lo que queríais sino mi detención...

Ya en 1772, Sade había sido arrestado en la Fortaleza de Miolans por órdenes del Rey de Cerdeña que actuaba a petición de la marquesa de Montreuil. Sade se escapa en 1773.

Mi situación es horrible. Jamás —vos lo sabéis— ni mi sangre ni mi cabeza han podido soportar un encierro definitivo. Mantenido menos severamente —lo sabéis también— he arriesgado mi vida por liberarme...

En 1772, además del *affaire* de Sade con su cuñada, ha sucedido el escándalo de Marsella, el de los bombones de cantárida, y se ha producido el proceso que ha condenado a Sade a la decapitación. Condena que, como se sabe obviamente, no tuvo efecto. Es sádico imaginarla como una premonición de la guillotina, que tampoco se ejerció contra Sade, quien murió de vejez no muy tranquilamente en su cama. De 1773 a 1777 Sade sigue violentando el discurso amoroso en su castillo de La Coste. Hacia 1774 su cuñada va a casarse con el señor de Beaumont, cuya familia no ha accedido al matrimonio "a menos que el marqués de Sade fuese encarcelado de por vida". El cargo de sodomía es pronunciado ya desde Marsella y la pena para los plebeyos hombres o mujeres que la aceptasen era ser quemados vivos.

Carta a Madame de Sade (su esposa)
6 de marzo de 1777.

¡Oh! mi querida amiga, ¿cuándo se me sacará de esta horrible situación? ¿Cuando se me sacará ¡gran Dios! de la tumba donde se me ha encerrado vivo? ... No hay nada aquí para mí aparte de mis lágrimas y mis suspiros; pero nadie los oye... ¿Dónde ha quedado el tiempo en que mi querida amiga los compartía? No tengo a nadie; parecería

que la naturaleza entera hubiera muerto para mí. ¿Quién sabe si tú recibes mis cartas? / no he recibido respuesta a la última que te he enviado, lo cual me prueba que no te entregan mis cartas y que sólo para distraerme de mi pena me permiten escribirte. Nuevo refinamiento inventado sin duda por la rabia de aquella que me persigue... Te suplico, mientras llega el día feliz en que me libere de estos tormentos horribles en los que vivo, que logres licencia para visitarme, que me escribas más seguido y que obtengas permiso para que pueda hacer un poco de ejercicio después de la comida, cosa que como tú misma sabes bien me es más necesaria que la vida; también envíame enseguida otro par de sábanas..."

En su carta del 18 de abril del mismo año y también dirigida a su esposa, Sade se queja de la manera como se le trata, utilizando a Swift, como metáfora.

Me pides que te diga cómo estoy, pero ¿de qué me serviría? Si lo hago, no llegaría mi carta. No obstante voy a satisfacerte. Por lo que se refiere a la manera como se me trata, seguramente se demuestra su honestidad... pero también estas mezquinas miserias, estas chiquilladas, me han hecho creer al llegar aquí que he sido transportado a la isla de los liliputienses donde los hombres no tenían más de 8 pulgadas de alto, con lo que actuaban de acuerdo a su estatura... Esto me hizo reír mucho al principio, pues no podía concebir que gentes, que de otra forma parecen sensatas, pudiesen adoptar conductas tan banales. Luego, me impacienté. Por fin, acabé por figurarme que tenía sólo doce años— es más honesto que pretender que son los otros los que tienen esa edad y esta idea de haber regresado a la infancia dulcifica un poco la pena que sentiría sin eso un hombre razonable... Respecto a los paseos y al ejercicio que me aconsejas que tome, hablas en verdad como si estuviese en una casa de campo donde pudiera hacer lo que me viniera en gana. Cuando sacan al perro pasa *una hora* en una especie de cementerio de cerca de cuarenta pies cuadrados, rodeado de muros de más de cincuenta pies de alto. Te das cuenta, o por lo menos los debes sentir ahora— ¿cuántos inconvenientes traería darle a un hombre la misma libertad de las bestias? de inmediato mejoraría su salud: ¿dónde diablos quedarían los proyectos de quienes desean verlo reventar? Hace sesenta y cinco días que estoy aquí y he respirado por tanto cinco horas cinco veces espaciadas. ¡Compara eso con el ejercicio que sabes estoy acostumbrado a hacer, y que me es absolutamente necesario, y juzga entonces cuál es mi estado! Tengo dolores de cabeza espantosos que no me dejan vivir, dolores insoportables en los nervios, vapores y un insomnio total que no pueden más que conducirme tarde o temprano a una enfermedad muy seria... Adios, de nuevo, mi querida amiga.



Esta carta no te llegará probablemente, porque no está escrita a la liliputiense...

Habiéndose evadido cuando se le trasladaba a Aix, después de haber pasado 16 meses en Vincennes, es reaprehendido 39 días después, el 26 de agosto de 1778 en su propio castillo de La Coste. En Vincennes de nuevo, permanece de 1778 a 1784. Sin saber nunca si será liberado o cuánto tiempo deberá permanecer en prisión, las cartas de Sade manifiestan los estados de ánimo más contradictorios. Primero suplica, es fino, cortés, cariñoso y hasta cursi. Luego, se deja llevar por la "sangre" y escribe cartas como ésta, también dirigida a su esposa el 8 de febrero de 1779:

Bueno, ahora pasáis por la encantadora crisis de hacer oídos sordos a mis peticiones. Es gentil, espiritual y muy galante. Sólo veo un defecto, su excesiva monotonía. Esta encantadora señal vuelve demasiadas veces. Lo que permite que deje de ser *natural*, como vos pretendéis que sea... Si desgraciadamente la señal se hiciera al revés, y no tuviera ese gran aire de simpleza tan esencial a todo aquello que recibe el nombre de señal ¿qué pasaría? Todo estaría perdido; los elementos se confundirían, el rayo caería, la presidenta no cagaría. Es quizás, lo confieso, la cosa que más me divertiría en el mundo...

De Sade se refiere a un personaje que hace señales y que garrapatea las cartas que le manda su esposa:

Un señalador debe ser por naturaleza un personaje muy iletrado, muy ignorante, muy turbio, muy pesado, muy pedante, muy imbécil y muy plano... Decidle entonces a ese pillo que garrapatea... que recuerde cuando desenlodaba los zapatos junto a la puerta del hotel de la Policía...; no digo que Rougemont es un cab... , la presidenta una madr... no, no digo nada de eso en mis demandas de objetos, sólo en las cartas lo digo. No queda entonces más que garrapatear las cartas y dejar subsistir los envíos... Os ruego que me mandéis las comedias que no me han llegado; sobre todo *L'inconsequant* y la *Opera* de Petrarca. Tengo el honor de daros mi palabra más auténtica de que todas las piezas que os he pedido están impresas. No querría yo que tuvierais ese tipo de caracteres tan profundamente troquelados sobre vuestras nalgas...

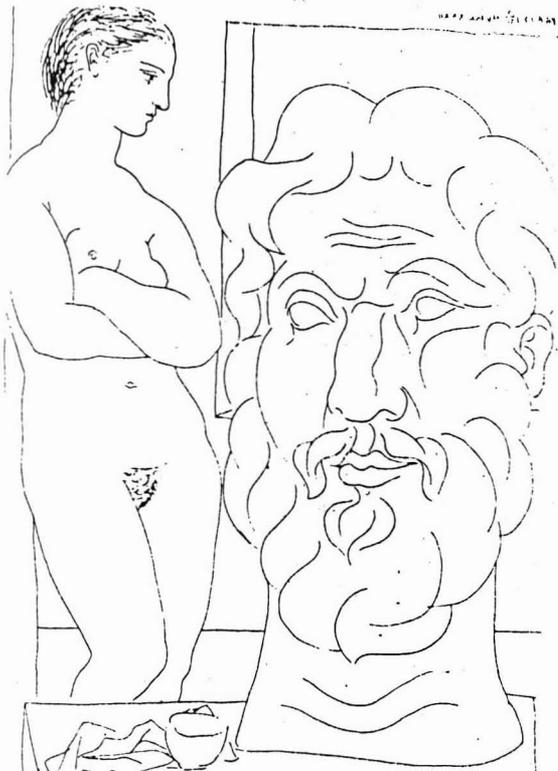
En medio de sus cóleras el divino Marqués se consuela con el Petrarca y como él piensa platónicamente en Laura de Noves, sobre todo cuando recuerda a su querida cuñada, Milly de Launay, como él la llama familiarmente. Sade también escribe cartas galantes, especialmente a la Señorita de Rousset que durante mucho tiempo fue dama de compañía en el Castillo de La Coste y quizá algo más para Sade: Veamos ésta del 21 de marzo de 1779:

A la señorita de Rousset

¡Y bien! mi querida santa, ya se pasó el año nuevo, y no habéis venido a verme. Os esperé



inútilmente todo el día; me compuse mucho, me puse polvos, pomadas, me afeité cuidadosamente; y aunque no llevaba mis botas forradas de piel, tenía un hermoso par de medias de seda verde, un pantalón rojo y un saco negro y un bello sombrero bordado con plata. En fin, parecía yo un señor muy elegante... Había preparado un hermoso concierto: tres tambores, cuatro timbales, dieciocho trompetas y cuarenta y dos cuernos de caza. Y todo eso debía haber ejecutado una pequeña romanza que había escrito para vos. Vuestras orejas, vuestros ojos y vuestro corazón se hubiesen deleitado con la pequeña fiesta que os había preparado... Muy querida y muy amable santa... séis como aquel que quería que toda la Francia estuviese en puertos marítimos, porque son ventajosos. Puesto que yo amo las columnas, queréis ponerlo todo en ellas... Una hoja separada en columnas dentro de vuestras cartas, sea, sobre la que pondréis o las bufonerías o los negocios: lo que ahora es sinónimo para mí... es Sancho Panza en su isla, al que se le hace creer que todo el mundo espera sus órdenes... Y no, ¡santa y resanta Rousset, ni una sola palabra más! Cantad sobre otro aire, os ruego, si deseáis que os escuche. Todo esto es bueno para los prisioneros ordinarios; es lo que se llama *divertirlos*, pero a mí no se me divierte... Santa Rousset, si dentro de las razas de animales que existen hubiese una que construyese prisiones, para que se condenase después a las demás a este pequeño y hermoso suplicio, ¿no la destrui-



ríamos como una especie demasiado cruel para permitirle aquí abajo?... No creo que haya existido jamás un vértigo semejante al de las prisiones... La prisión era originariamente un lugar seguro donde se podía retener al criminal antes de ejecutarlo. Luego, por un principio de tiranía horrible, se imaginó, para hacer sufrir más al desgraciado, de hacerlo pudrir en prisión en lugar de mandarlo a la muerte... ¡La prisión... la prisión, siempre la prisión! Sólo se conoce eso en Francia. Un hombre es dulce, honesto; ha cometido una falta desgraciada que sus enemigos han agrabado para perderlo: *la prisión*.

Pero ¡imbéciles que sois! ¿cuándo sabréis que hay tantas diferencias entre los caracteres de los hombres como hay en sus rostros? ¿Tantas entre su moral como entre su físico? ¿qué, lo que conviene a uno no conviene a otro? más aún, ¿que, lo que puede curar a uno puede perder a otro...?

Y con esta explosión que dejo sin comentarios por que actualmente seguimos en las mismas, paso a otra carta donde se demuestra que aunque tenía aprisionado el cuerpo, Sade daba rienda suelta a su imaginación y a su temperamento, aunque fuese sólo en el discurso también a la señorita de Rousset un mayo de 1775:

...No es una fantasía, un puro capricho, una curiosidad desplazada, la que me hace desear saber el término de mi prisión, es la vida, la vida, lo único que pido. Pero, me responderéis, venticuatro horas bastan. Lo acepto; en realidad sólo pido eso. Y si ha parecido que deseo saberlo antes, ya lo he dicho mil veces, es para gozar de este tiempo de descanso y emplearlo en buenas reflexiones, cosa que me es absolutamente imposible en el tormento y en la agitación perpetuos en que me pone esa incertidumbre... Lo que no me gusta es la manera ridícula—perdonadme el término— con que la destruí: "*Si hubiéseteis sido más prudente, si no hubiéseteis escrito, etc.*" Entonces ¿se me corrige como a un niño a quien le dan de golpes cuando no dice bien su lección? Me parece bastante idiota; os lo he dicho varias veces, no es con esos procedimientos que se ganará algo contra mí. El rigor me agria y eso es todo. ¿Imaginan que acabaré amando a un gobierno injusto conmigo que me retiene sin razón en el cautiverio y respetar un tribunal del que no dependo? ¿Se imaginan, digo, que lo lograrán prologando mi detención? Se equivocan. Aunque pase aquí la vida, diré y gritaré lo mismo. Soy tan firme como valiente. Hastiado de la infelicidad, temo poco los nuevos golpes de la fortuna y ni el patíbulo me haría traidor, ni falso, ni humilde... Esa es mi personalidad que no ha cambiado desde la infancia y seguramente no cambiara. Soy demasiado viejo para rehacerme. Que renuncien al proyecto de *Hacerme madurar la cabeza*; en veinte años no estaría más madura... os doy mi palabra, quizá más mala, pero no más prudente".



Sade permanece en prisión hasta 1789, pero desde 1784 es trasladado a la torre de la Libertad de la Bastilla. Recibe ese pomposo nombre porque los prisioneros vivían mejor alojados y podían hacer más ejercicio. Sade se dedicó a leer y a escribir. Poco antes del 4 de julio de 1789, fue trasladado por primera vez a Charenton, por haber utilizado un tubo de desagüe como megáfono para quejarse de sus carceleros y congregar, gracias a eso, a una gran multitud, debajo de la torre de la Libertad. De 1792 a 1801 Sade vive libre(?). Se le vuelve a encarcelar por culpa de las obras que publica y desde 1801 transita por Sante Pelagie, la prisión de Bicêtre y Charenton, donde muere.

Uno de sus últimos textos es su diario íntimo donde puede registrarse su vitalidad. En efecto, el 20 de octubre de 1814 (Sade muere en noviembre) el ciudadano escribe sobre Magdaleine Leclerc:

“En lugar de venir a las nueve como había prometido, Mg. no llegó sino hasta las 10 y cuarto; tenía la menstruación, fue excelente en la conversación pero descuidada en el placer. . .; no cultivaba su escritura, lo que me enojó, pero no leía mal”.

Al morir Sade deja un testamento que transcribo en parte aunque es muy conocido y se adelanta a Poe:

“Prohíbo terminantemente disecar mi cuerpo, cualquiera que sea el propósito; pido con encarecimiento que mi cadáver sea guardado durante 48 horas en el cuarto en el que muera, en un ataúd de madera sin clavar, hasta que transcurran las 48 horas prescritas, después de las cuáles deberán clavarlo. . . Deseo



que se me coloque en los bosques de mi propiedad de la Malmaison en la comuna de Emancé, cerca de Epéron. . . . Cuando la tumba esté llena, se dispersarán semillas sobre ella, . . . para que las huellas de mi tumba desaparezcan de la faz de la tierra como pienso que mi memoria se borrará de la de los hombres, excepto para el muy pequeño grupo de aquellos que manifestaron la gentileza de tenerme ternura hasta el final. . .”

II. EL CASANOVA DE CASANOVA

Ahora que el pobre de Giacomo Casanova ha sido vapuleado por Fellini en su intento por desmitificarlo, sería interesante echar un vistazo a sus memorias. Como Sade, Casanova estuvo en prisión mucho menos tiempo pero también como Sade sólo escribió para redimirse en la imaginación. Ya viejo, enfermo y solitario en un helado condado alemán, Casanova empieza a escribir sus memorias y en ellas se solaza sin tomar en cuenta el tiempo cronológico inmediato que se tarda en escribirlas para recrear el tiempo imaginario que las sustentan. Los últimos catorce años de su vida los dedica al discurso de sus aventuras deteniéndolas cuando, después de deambular veinte años, regresa a Venecia y se convierte en agente secreto de esos mismos inquisidores que lo habían puesto en prisión: “Escribo trece horas por día y estas trece horas me parecen apenas trece minutos. . . Me divierto porque no invento. Lo que más me apena es que el deber me obliga a disfrazar ciertos nombres, porque no tengo autoridad para publicar los asuntos de los demás. He escrito dos tercios de mi Vida. . . Lo digo todo, nunca me protejo y sin embargo en nombre del honor no puedo darle el nombre de Confesiones a mis Memorias, porque no me arrepiento de nada, y sin arrepentimiento uno no puede ser absuelto. ¿Suponéis que me elogio? De ninguna manera. El 20 de julio de 1976 escribe: Por lo que se refiere a mis Memorias, creo que me detendré aquí, pues desde la edad de cincuenta años no puedo relatar más que cosas tristes y eso me pone triste. No las he escrito más que para alegrar a mis lectores; ahora los afligiría, y no vale la pena”.

El texto de Casanova no fue encontrado después de su muerte, acaecida en 1798, sino hacia 1820 cuando fue descubierto en Leipzig y traducido al alemán por un tal Wilhelm Schutz y más tarde corregido y alterado por un profesor Jean Laforgue que se sintió en el deber de no ofender los castos oídos de su tiempo.

Su necesidad de reproducir lo vivido y su angustia ante su envejecimiento le hacen decir: “Si estas Memorias, escritas sólo para consolarme del terrible aburrimiento que me mata lentamente en Bohemia —y que quizá me mataría en cualquier parte, puesto, que aunque mi cuerpo es viejo, mi espíritu y mis deseos son tan jóvenes como siempre—. Si estas

Memorias, se leen alguna vez, se leerán sólo cuando ya me haya ido y ninguna censura pesará sobre mí. ¿qué objeto tendría mentir? Un hombre no gana nada engañándose a sí mismo, y es principalmente para mí que escribo”.

Quizá fuese bueno iniciar la inserción de algunos de sus textos, con una historia que parecería *—toute proportion gardée—* los últimos años de Sade:

“El senador que había renunciado a todo, excepto a sí mismo, nutría, a pesar de la edad y de la gota una inclinación amorosa. Amaba a Teresa, hija del comediante Imar y vivía en una casa cercana a su palacio cuyas ventanas quedaban enfrente del departamento donde se acostaba. Esta muchacha tenía entonces cerca de 17 años, era bonita, bizarra, coqueta y aprendía música para tocar en los Teatros; se dejaba ver continuamente a la ventana y era cruel con el viejo que estaba enamorado de ella. Iba casi todos los días a hacerle una bella visita, pero siempre acompañada de su madre, vieja actriz que se había retirado del teatro para construir la salud de su alma aunque paradójicamente se hubiese formado el proyecto de aliar a Dios con el Diablo. Llevaba a su hija todos los días a misa y pretendía que se confesase todos los domingos; pero en las tardes la llevaba a casa del vejete enamorado, cuyo furor se espantaba cuando ella rehusaba darle un beso alegando la razón de que habiendo hecho sus devociones por la mañana no podría aceptar ofender a ese mismo Dios que había comido y que quizá seguía todavía en su estómago. ¡Qué cuadro para mí, entonces apenas de quince años, y que el viejo admitía como testigo silencioso de estas escenas! La licenciosa madre aplaudía la resistencia de su hija y osaba sermonear al voluptuoso, que a su vez no se atrevía a refutar sus máximas demasiado poco o nada cristianas, y tenía que retenerse para resistir a la tentación de echarle a la cara lo que le cayese entre las manos (o tirarla por la ventana). No sabía qué decirle. La cólera ocupaba el lugar de la concupiscencia; y cuando se iban se entretenía conmigo haciendo reflexiones filosóficas. Obligado a responderle y no sabiendo que decirle, un día le sugerí el matrimonio. Me sorprendió respondiendo que ella no quería convertirse en su mujer. —¿Por qué? — Porque no quiere sufrir el odio de (la) mi familia— Ofrecedle una gruesa suma, un estado—. Según dice, no aceptaría cometer un pecado mortal para volverse reina del mundo—. Hay que violarla o correrla o prohibirle que venga a veros—. No puedo hacer lo primero y no me determino a hacer lo otro—. Matadla—. Eso sucederá si no muero antes—. Compadezco a Vuestra Excelencia. —¿Alguna vez vais a su casa? —No, porque podría enamorarme de ella y si ella estuviere frente a mí como... la veo aquí, me haría desgraciado.— Tienes razón”.

El marqués de Sade vivió un destino de encierro, pero ni la prisión pudo “podrirlo”. Sus escritos se

salvaron y han sido publicados a pesar de los numerosos procesos que hasta hace poco tiempo se instalaron contra él. Casanova escribió un libro que él mismo juzgaba que había sido escrito “para ser quemado”. El manuscrito sigue encerrado en los tesoros de las ediciones Brokhaus de Leipzig y ha sufrido la muerte que su autor temía: “algunos puristas estreñidos” han limpiado no sólo su estilo italianizante sino su estilo escandaloso, y han mutilado el manuscrito que conocemos quitándole sus partes más escabrosas. Casanova es libre y viaja de corte en corte utilizando su físico que se eleva a la altura de 1 metro 96, come con desenfreno y peca con igual desmesura: “A pesar de un fondo de excelente moral, fruto necesario de los principios divinos enraizados en mi corazón, toda mi vida he sido víctima de mis sentidos”. Y esos sentidos le exigen una gran avidez que le ofrece a Dios, un dios inmaterial, autor y amo de todas las cosas: “Dios no podría más que perdonar a aquellos que aman el humo de la caza y el olor de las mujeres. ¡Qué gustos tan depravados, dirán algunos: que vergüenza de reconocerlos en uno mismo y no ruborizarse! Esta crítica me hace reír; pues gracias a sus gustos, me siento más feliz que ningún otro, porque estoy convencido que derivó de ellos mayor placer...”

Estos colosos del placer que se deben a su “temperamento” (a su “sangre”) y no a su “carácter” son inclinados también a las veleidades de la virtud y en ocasiones encontramos en Casanova, como en Sade, confesiones puritanas y contritas: “Veo ahora que para ser un verdadero sabio, en lugar de un verdadero loco, no hubiese necesitado más que el concurso de muy pequeñas circunstancias; pues con vergüenza de casi toda mi vida, tengo el deber de publicar aquí una verdad que mis lectores tendrán trabajo en creer, que la virtud ha tenido para mí más encantos que el vicio. Pero no hay que tener demasiada vergüenza, porque como en Sade la “sangre” vence siempre a la virtud y Casanova lo reconoce ampliamente en el prólogo de sus *Memorias que no confesiones*:

“El lector de estas Memorias descubrirá que nunca he tenido un objetivo frente a mis ojos y que mi sistema, si puede llamarse así, fue girar inconcientemente en la corriente de la vida, confiándome al viento y su dirección. ¡Cuántos cambios surgen de esta independiente manera de vivir! Mi éxito y mis desgracias, los días brillantes o los desgraciados que he pasado, todo me ha probado que en este mundo, tanto lo físico como lo moral, el bien surge del mal como el mal surge del bien. Mis errores señalarán a los hombres reflexivos los distintos caminos y les enseñarán el gran arte de transitar por la orilla de los precipicios sin caer en ellos”. Y más tarde completa estas ideas con nueva sustancia que confirma todo lo dicho más arriba: “El temperamento sanguíneo me hacía muy sensible a los atractivos de la voluptuosidad; siempre estaba alegre



y dispuesto a pasar de un gozo a otro... Los errores causados por el temperamento no deben corregirse, porque nuestro temperamento es perfectamente independiente de nuestra fuerza; no sucede lo mismo con el carácter..."

Las *Memorias* de Casanova se organizan dentro de una estructura narrativa sensacional y se colocan dentro de las grandes corrientes tradicionales de su tiempo. Casanova relata sus historias tomando en cuenta a su lector y constantemente alude directamente a él; esta modalidad determina el diálogo que se sustenta como en las *Mil y una Noches*, en forma de espiral donde un cuento sigue a otro cuento. Casanova narra su propia vida y ocupa el lugar que ocupa Sherazada contando la vida de otros para salvar la propia. Casanova escribe sus memorias en un intento por regresar a la vida y coloca al lector como el único capacitado para devolvérsela cuando relea lo que Casanova escribe y relea constantemente. De esta manera un libro de *Memorias* que por otra parte es un género muy cultivado en el XVIII y sobre todo en Francia, se convierte en una obra narrativa, cercana a la pasión. Es posible asociarlo con otro gran maestro del siglo, también extranjero y que también escribió en francés, el conde polaco Jan Potocki, erudito científico, político, cartógrafo, viajero, enamorado. Su novela, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* que se completa con el *Nuevo Decamerón* o *Avadoro* se desarrolla siguiendo los intrincados caminos de la espiral y la duplicación. El

libre curso que los caminos brindan a los protagonistas es semejante al "sistema" que Casanova hace suyo. El protagonista de estas memorias, el tierno y petulante narigudo Jacques caballero de Zeingalt, quebrantado en su imagen por la violencia de Fellini, sabe narrar su propia vida como si fuera un cuento de cuentos. Entrelacemos sin sistema algunos de sus relatos como un ejemplo también mutilado, de esta estructura novelesca:

Una noche desgraciada: Me enamoro de dos hermanas y olvido a Angela: ... "Mi respuesta lo enfureció tanto que tres o cuatro días después logró obtener de mi abuela permiso para entrar a mi recámara muy temprano por la mañana, antes de que me despertara, y acercándose a mi cama sobre la punta de los pies con un afilado par de tijeras, cortó despiadadamente todo el pelo que estaba sobre mi frente, de oreja a oreja. Mi hermano Francisco estaba en el cuarto vecino y lo vio, pero no se interpuso y se sintió feliz de mi desgracia. Usaba una peluca y estaba celoso de mi hermosa cabeza y de mi pelo. Francisco fue un envidioso toda su vida; y sin embargo combinaba este sentimiento de envidia con la amistad, nunca pude comprenderlo; pero su vicio, como los míos, debe haber muerto ahora con la vejez...

Me fui a la cama temprano y descansado por diez horas de sueño profundo, me sentí menos furioso en la mañana, pero muy determinado a llevar al sacerdote ante un tribunal. Cuando me estaba vis-



tiendo con la intención de llamar a mi abogado, recibí la visita de un experto peluquero que había yo conocido en la casa de la señora Cantarini. Me dijo que había sido enviado por el Sr. Malipiero para arreglar mi pelo y poder salir pues el Senador (el mismo Senador con que empieza el relato que transcribo más arriba) deseaba cenar conmigo esa noche. . . Examinó el daño hecho a mi cabeza y dijo con un sonrisa que si confiaba en su arte, emprendería la tarea de mandarme a la cena con una apariencia aún más elegante de la que me vanagloriaba con anterioridad; y verdaderamente cuando lo hizo, me encontré tan guapo que consideré mi sed de venganza perfectamente saciada. . .

Visité al sacerdote para leerle mi trabajo, pero como no estaba tuve que esperararlo y durante ese tiempo me enamoré de su sobrina, Angela. . . Mi amor por Angela fue fatal porque de él surgieron otros dos amores que, a su vez, causaron muchos más y que, finalmente, me hicieron renunciar a la Iglesia como profesión. . .

La parte final que he transcrito define literalmente la condición del relato que engendra siempre otros relatos, organizados en la mayor parte en torno de un esquema amoroso. El esquema suele ser un pretexto para definir una sociedad y exponerla a la mirada corrosiva de los lectores que se complacen en escuchar la vida del Don Juan veneciano. Sigamos con otro relato donde se aprecia bien el narcisismo desafortunado de nuestro protagonista:



Mi corta, pero muy alegre visita en Ancona: Cecilia, Marina, Bellino.

"Llegué a Ancona el 25 de febrero de 1744 y me hospedé en la mejor posada. Me gustó mi cuarto. Le dije a mi anfitrión que me preparara una buena cena con carne; me contestó que era cuaresma y que todos los buenos cristianos no comen más que pescado.

—El Santo Padre me ha concedido permiso de comer carne.

—Dejadme ver vuestro permiso.

—Me lo dijo personalmente,

—Muy Reverendo Señor, no me siento obligado a creerlos.

—Sois un imbécil.

—Soy amo en mi casa y os ruego que vayáis a otra posada.

Tal respuesta, aunada a la invitación a irme, me produjo una violenta cólera. Juraba, gritaba, despotricaba, cuando apareció de repente en mi cuarto un individuo de grave apariencia que me dijo:

—Señor, hacéis mal en pedir carne en Ancona pues aquí el pescado es mucho mejor; estáis equivocado si creéis que el posadero debe fiarse sólo de vuestra palabra; y si habéis obtenido permiso del Papa para no ayunar habéis hecho mal en pedirlo a vuestra edad (Casanova había nacido en 1725 en una familia de actores); habéis obrado mal en no haber pedido un permiso escrito y hacéis mal en llamar imbécil a vuestro anfitrión porque es un cumplido que ningún hombre gusta de aceptar en su propia casa; y finalmente, hacéis mal en armar tanto escándalo.

En lugar de aumentar mi rabia, este individuo que había entrado en mi cuarto sólo para echarme un sermón, me hizo reír.

Con placer pediré disculpas, contesté. . .

Bajó las escaleras y comparando su calma con mi irritabilidad, acepté que el hombre era capaz de darme lecciones. Regresó pronto y me informó que se había firmado la paz y que me podían servir de inmediato.

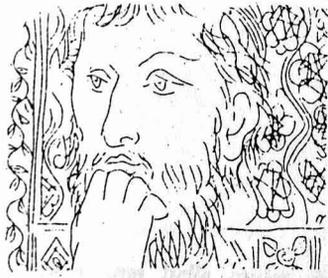
—¿Tomaréis la cena conmigo?

—No, pero os acompañaré.

Acepté su oferta y para saber quién era le dije mi nombre y me otorgué el cargo de secretario del Cardenal Acquaviva.

—Mi nombre es Sancho Pico, soy castellano. . .

—Si os sentís dispuesto a escuchar algo de buena música, me dijo algún tiempo después, seguidme al otro cuarto; la prima donna de Ancona vive allí. Las palabras prima donna me interesaron al instante y lo seguí. Ví, sentada a la mesa una mujer algo avanzada de edad con dos muchachos y dos muchachas pero busqué en vano a la actriz, hasta que por fin Don Sancho me la presentó bajo la forma de uno de los dos muchachos, que era notablemente hermoso



y que debía tener alrededor de diecisiete años. Pensé que era un castrado. Y, como es costumbre en Roma, cumplía con todos los papeles de la prima donna. La madre me presentó a su otro hijo, también muy guapo pero más varonil que el castrado, aunque más joven. Su nombre era Petronio y de acuerdo con las transformaciones de la familia, era la primera bailarina de la ópera. La hermana mayor también me fue presentada: estudiaba música y se llamaba Cecilia; tenía 12 años; la más joven, llamada Marina apenas tenía once y como su hermano Petronio se la había consagrado al arte de Terpsícore. Las dos muchachas eran muy hermosas.

Venían de Bolonia y vivía del talento de sus miembros: amabilidad y alegría reemplazaban a la riqueza en esa familia.

Bellino, así se llamaba el castrado, cedió a los ruegos de Don Sancho, se levantó de la mesa; se dirigió al clavicordio y cantó con voz de ángel y con gracia deliciosa. El castellano escuchó con los ojos cerrados por el éxtasis, pero yo, en lugar de cerrar los ojos, miraba a Bellino que me lanzaba enamorados flechazos. Pude descubrir en ella algunos de los rasgos de Lucrecia y las graciosas maneras de la marquesa, y todo traicionaba en ella una hermosa mujer, pues su vestido escondía con imperfección el más bello pecho. Decidí de que a pesar de que me había sido presentada como un hombre el llamado Bellino era una belleza disfrazada y dándole vuelo a



mi imaginación, pronto estuve totalmente enamorado.

Pasamos dos hermosas horas juntos y luego regresé a mi cuarto. . . Me fui a la cama pensando en Bellino y en la impresión que me había causado. . . A la mañana siguiente me dio gusto verlo entrar a mi cuarto tan pronto como hube abierto mi puerta. Venía a ofrecerme los servicios de su hermano menor Petronio para que durante mi estancia en Ancoma me sirviese de valet de place. Lo acepté con placer y lo envié a buscar café para toda la familia.

Le pedí a Bellino que se sentara en mi cama con el propósito de cortejarlo y tratarlo como a una muchacha, pero las dos hermanas pequeñas entraron en el cuarto y perturbaron mi plan. El trío formaba sin embargo una visión encantadora: representaban la belleza natural, la alegría sin artificios, agradable y juguetona y buenos modales boloñeses que yo veía por primera vez, esto hubiera bastado para alegrarme si hubiese estado decaído. Cecilia y Marina eran dos capullos de rosa a quienes sólo les faltaba para florecer en todo su esplendor la inspiración del amor y seguramente las hubiera preferido a Bellino si sólo hubiese visto en él a un miserable marginado de la humanidad, o más bien a una pobre víctima de la crueldad sacerdotal, puesto que a pesar de su juventud las amables muchachas ofrecían en el recién iniciado esplendor de sus pechos la imagen más preciada de la feminidad.

Petronio llegó con el café, lo sirvió y le mandé un poco a su madre que nunca salía de su cuarto. Petronio era una verdadera cortesana por gusto y por profesión. Esta especie no es muy rara en Italia donde la ofensa no es contemplada con la feroz y salvaje intolerancia que en Inglaterra o en España. Le di un sequín para que pagara el café y, al decirle que tomara el cambio, para mostrarme su gratitud me dio un voluptuoso beso con los labios semiabiertos, suponiendo en mí un gusto que estaba muy lejos de compartir. Lo desengañé pero no se mostró avergonzado. Le dije que ordenara comida para seis personas, pero me contaron que lo haría sólo para cuatro, porque tenía que acompañar a su querida madre que siempre tomaba su comida en el cuarto. Cada quien sus gustos, pensé y dejé que hiciera lo que quería. . . Cuando me vestí pensé en saludar a la complaciente madre. Fui a su cuarto y la felicité por sus hijos. Me agradeció por el regalo que le había hecho a Petronio y me hizo confidente de sus problemas. "El gerente del teatro es un miserable que nos ha dado sólo 50 coronas romanas para todo el carnaval y las hemos gastado para lo más inmediato y cuando regresemos a Bolonia tendremos que mendigar y regresar a pie. Su confidencia me hizo compadecerla y sacando un cuádruplo de oro de mi bolsillo, se lo ofrecí; lloró de gozo y gratitud.

"Os prometo otro cuádruplo de oro, señora, repliqué, si me confiáis la verdad sobre Bellino.

Confesad que es una bella mujer disfrazada de hombre.

—Os aseguro que no es así, aunque tenga apariencia de mujer.

—No sólo la apariencia, sino el tono y los modales; y soy un buen juez.

—De cualquier modo es un muchacho: tuvo que ser examinado antes de poder cantar aquí.

—Y ¿quién lo examinó?

—El capellán del señor obispo.

—La única forma de aclarar mis dudas sería examinarlo yo mismo.

—Podeis si él no lo objeta, pero en realidad yo no puedo intervenir, pues no conozco vuestras intenciones.

—Son totalmente naturales.

Regresé a mi cuarto y envié a Petronio a buscar una botella de vino de Chipre. Me trajo el vino y siete sequines, el cambio del doblón que le había dado. Los dividí entre Bellino, Cecilia y Marina y les rogué a las dos niñas que me dejaran con su hermana.

—Bellino, estoy seguro que tu conformación natural es distinta de la mía. Querido, eres una muchacha.

—Soy hombre, pero castrado, me han examinado.

—Permíteme examinarte de la misma manera y te daré un doblón.

—No puedo hacerlo porque es evidente que me amáis y ese amor está condenado por la religión.

—No pusiste esas objeciones cuando te examinó el capellán del obispo.

—Era un sacerdote viejo, y además, sólo me miró.

—Sabré la verdad, dije, extendiendo con desparpajo mi brazo.

Pero me rechazó y se levantó de la silla donde estaba sentado. Su obstinación me molestó porque ya había gastado de 16 a 17 sequines para satisfacer mi curiosidad.

Empecé mi comida de muy mal humor, pero el excelente apetito de mis hermosos huéspedes me repuso...

Empecé distribuyendo algunos besos inocentes a diestra y siniestra y me senté junto a ellos frente a un buen fuego, comiendo castañas que remojábamos en vino de Chipre. Besaba y acariciaba a las niñas y Cecilia y también Marina parecían disfrutarlo mucho. Viendo que Bellino sonreía, yo también hice lo mismo y su blusa semiabierto atrajo mi mano, me aventuré dentro y no encontré la menor resistencia.

¡El cincel de Praxíteles no hubiera esculpido un pecho más bello!

—¡Oh! con esto me basta, exclamé, no tengo la menor duda de que eres mujer.

—Pero es el defecto de todos los castrados, me dijo.

—No, es la perfección de todas las mujeres bellas. Bellino, créeme, soy un juez muy experimentado en

estos oficios para no distinguir entre el pecho deformado de un castrado y el de una mujer bonita, y tu seno de alabastro pertenece a una joven belleza de diecisiete abriles.

¿Quién no sabe que el amor inflamado por todo aquello que puede excitarlo nunca descansa entre la gente joven hasta alcanzar que un favor concedido se convierta en el favor mayor? Había empezado bien y traté de seguir adelante y aplastar con besos ardientes lo que mis manos habían tocado con entusiasmo, pero el falso Bellino, como si apenas se hubiese dado cuenta del ilícito placer que estaba yo gozando, se levantó y huyó! El enojo incrementó en mí el ardor del amor y sintiendo la necesidad de calmarme ya fuera satisfaciendo mis ardientes deseos o evaporándolos le rogué a Cecilia, la discípula de Bellino, que me cantara una canción napolitana... Me preparé para acostarme... y empezaba a cerrar mi puerta cuando Cecilia, medio desvestida, llegó para decirme que Bellino me rogaba que la llevase a Rimini donde se la había contratado para cantar una ópera.

—Vé y dile, mi querido serafín, que estoy dispuesto a hacer lo que quiera siempre que me otorgue lo que quiero: debo saber con certeza si es hombre o mujer.

Me dejó y regresó al rato diciendo que Bellino se había acostado ya, pero que si yo posponía mi partida sólo un día, me prometía satisfacerme a la mañana siguiente.

—Díme la verdad, Cecilia, te daré seis sequines...

—No puedo ganarlos, porque nunca lo he visto desnudo y no puedo jurar que sea una muchacha. Pero debe ser un hombre, porque de otra manera no se le hubiera permitido actuar aquí.

—Bueno, me quedaré aquí otro día siempre y cuando tú te quedes a hacerme compañía esta noche.

—¿Me queréis mucho?

—Mucho, si os mostráis muy gentil.

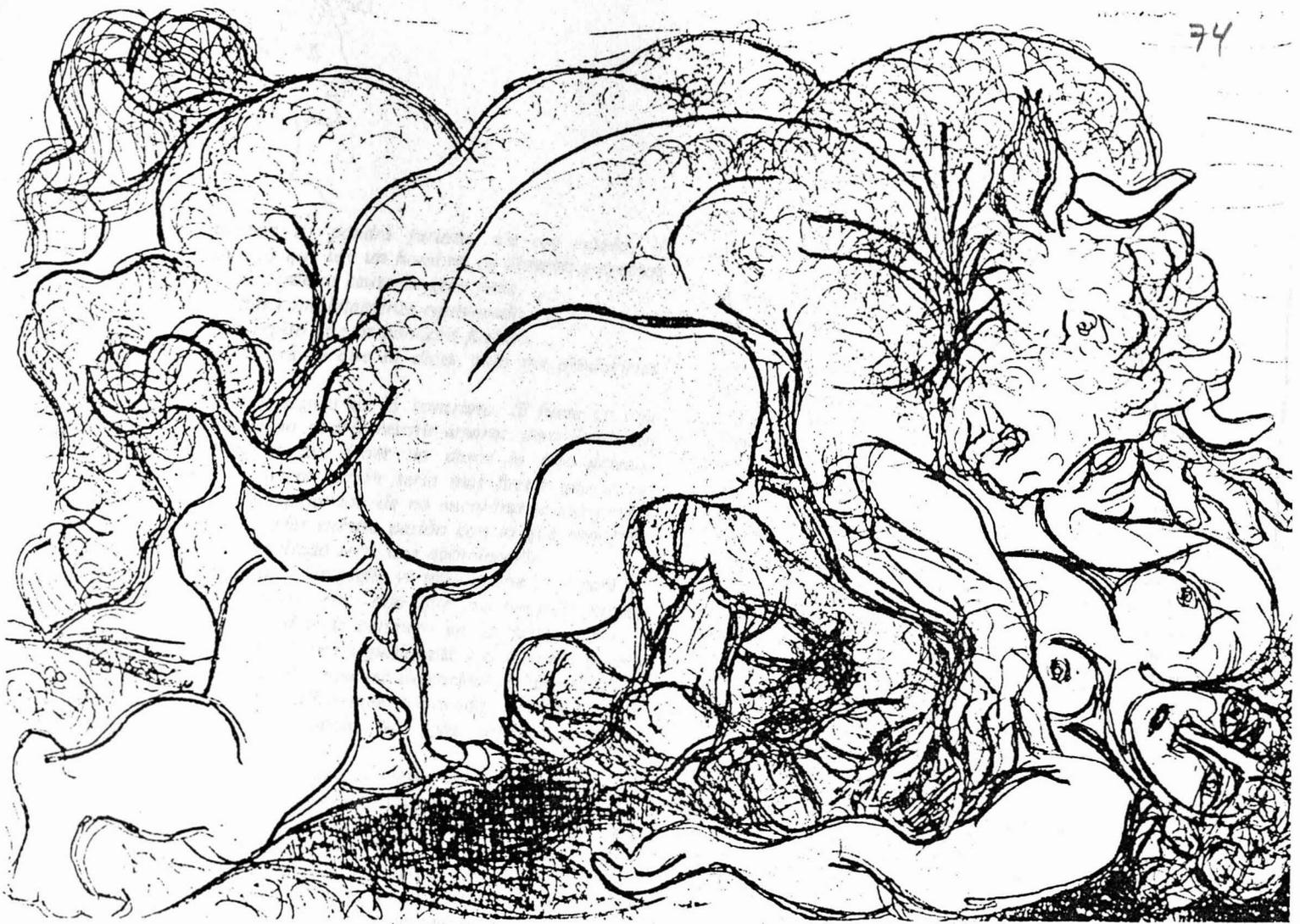
—Seré muy gentil, porque os amo mucho. Iré a decirle a mi madre.

—¿Por supuesto que has tenido amantes?

—Nunca.

Dejó el cuarto y regresó al poco rato llena de gozo, diciendo que su madre me creía un hombre honrado —aunque en realidad lo que quería decir era que me creía generoso.

Cecilia cerró el cuarto y arrojándose en mis brazos, me cubrió de besos. Era bonita y encantadora pero no estaba enamorado de ella y no pude decirle como a Lucrecia: "Me has hecho muy feliz". Cuando ella lo dijo no me sentí muy halagado, pero pretendía creerla. Cuando me desperté en la mañana le obsequié tres doblones con la certeza del agradecimiento de la madre y la despedí sin molestarme en hacerme promesas de eterna fidelidad: a promesas tan absurdas como banales y que nunca debieran



hacer ni los hombres más virtuosos a las mujeres más bellas.

...Mientras esperaba a Bellino, Marina entró con una expresión muy decaída, preguntándome la causa de mi desprecio.

—Cecilia pasó con vos la noche de ayer, Bellino irá con vos a Rimini mañana y yo soy la más desafortunada de todos.

—¿Necesitas dinero?

—No, porque os amo.

—Pero, Marinetta, eres muy joven.

—Soy más fuerte que mi hermana.

—¿Quizá tienes un amante?

—Oh, no.

—Muy bien, entonces trataremos de hacerlo esta noche.

—Bien, entonces le diré a mi madre que me prepare sábanas limpias para mañana, si no todos sabrán aquí que he dormido con vos.

No pude dejar de admirar los frutos de una buena educación teatral... Marinetta, alegre como una alondra, corrió el cerrojo y regresó conmigo, con los ojos como llamas. Estaba más formada que Cecilia. Me dí cuenta que tenía miedo de que advirtiese que no era virgen y que se lo reprochase. Su ansiedad me gustó y le di más muestras de confianza asegurándole que sólo un imbécil podría enojarse de que una mujer hubiese perdido la virginidad... Y después de un buen descanso, la mañana fue una sucesión de triunfos para ella y coroné su

felicidad regalándole tres doblones que le llevó a su madre con lo que la buena mujer demostró un insaciable deseo de contraer nuevas obligaciones con la Providencia...

La confianza que en la providencia tienen estas personas que se ganan la vida con una profesión que prohíbe la iglesia no es ni absurda, ni falsa, ni engañosa; es real y hasta divina, porque proviene de una fuente excelente...

A la mañana siguiente salimos Bellino y yo a nuestro viaje. Este, pensó que me había decepcionado y que no demostraría más curiosidad por su sexo. Pero no había pasado un cuarto de hora cuando ya había advertido su error: mi mirada caía en sus esplendidos ojos y yo me encendía en un fuego que la vista de un hombre no hubiera producido... Bellino, la impresión que me causas, esta especie de magnetismo, tu pecho, semejante al de la misma Venus que una vez abandonaste a mi ardiente mano, el sonido de tu voz, cada uno de tus movimientos, todo me asegura que no perteneces a mi sexo. Déjame comprobarlo y si mis conjeturas son verdaderas, podrás contar con mi fiel amor; si, por lo contrario, encuentro que me he equivocado, contarás con mi amistad...

—Eso no os curará, contestó Bellino, valientemente pero con una dulzura en el tono que me sorprendió. No, no os curaréis, aunque descubráis si soy hombre o mujer, porque estáis enamorado de mí, independientemente de mi sexo, y la certeza que



adquiriréis os pondrá furioso. En ese estado, si encontráis que soy un hombre, os libraréis a excesos que más tarde os causarán gran pena.

—Estás completamente equivocado. . .

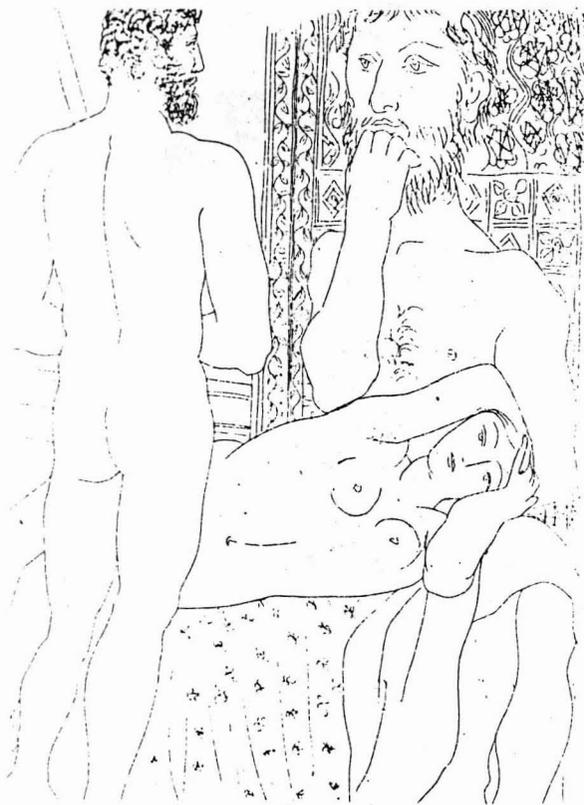
—Os repito que os pondréis furioso. . .

—Si fuera lo que tú dices, sólo me producirías asco.

—Estoy seguro de lo contrario. Si fuera yo una muchacha no podría resistir amaros, pero siendo un hombre, es mi deber no daros lo que deseáis, porque vuestra pasión sería más fuerte que la razón. . . Decepcionado de no encontrar lo que pensabais, satisfaría vuestra pasión con lo que encontrarais y el resultado sería una abominación. . .

Llegamos a Sinigaglia ya muy noche. . . y para mi sorpresa Bellino me dijo que no tenía la menor objeción en dormir conmigo en la misma cama. . . No tardé mucho en seguirlo allá y el lector conocerá muy pronto el verdadero desenlace de esta historia, tan largo y ardientemente deseado: mientras tanto les deseo una noche tan feliz como la que me esperaba. . .

Y esperando que el lector no se decepcione me permito no continuar traduciendo el desenlace y hacer apenas un paréntesis erudito: una historia semejante escrita por Balzac en pleno siglo XIX Sarasine le inspiró a Roland Barthes *S/Z*, no un fragmento de *Discurso amoroso* sino un tratado de teoría literaria, con un cantante castrado como tema.



III. Diderot ama las alhajas indiscretas.

El enciclopedista Denis Diderot, autor de *El hijo natural*, del *Padre de Familia*, del *Viaje de Bougainville*, de varios *Salones*, de *Jacobo el fatalista*, *El sobrino de Rameau* escribe en su juventud, hacia 1748, el libro libertino *Las alhajas indiscretas*. Antes el *Paseo del escéptico*, luego las *Memorias sobre diversos temas de Matemáticas* y la *Carta a los ciegos*, para uso de quienes ven. Desde 1746 ya trabaja de lleno en su más importante obra, la *Enciclopedia* o *Diccionario universal de artes y ciencias*.

Antoine Adam, citado con referencia a Sade, afirma: "Para que un hombre como Diderot haya escrito *Las Alhajas indiscretas* sin sentir que se degradaba, era necesario que su época estuviese llena de indulgencia por ciertas formas de la literatura libertina. Lo estaba efectivamente y ni la indignación de los hombres virtuosos ni las severidades de la administración real podían nada contra ella"

Las Mil y una noches fueron traducidas por Galland al empezar el siglo e inmediatamente empiezan a pulular por Francia obras de inspiración exótica (y erótica, naturalmente) entre las que destacan fundamentalmente *El sofá*, de L'Edmond de Crebillon y varios cuentos japoneses, chinos, árabes, persas, indios como el de Louis de Cahusac llamado en traducción literal: *Grigri, historia verdadera traducida del japonés al portugués por Didaque Hapezcua, y del portugués al francés por el abate de. . . , capellán de un barco holandés*. Nagazaki, 1739, imprenta de Klnport-Senkru.

En 1748 *Las Alhajas* se imprimen en dos volúmenes y un librero las denuncia a la policía. En 1749 es arrestado y enviado, como Sade, a Vincennes donde permanece muy pocos meses: la suerte de este tipo de literatura es sufrir toda clase de encierros, desde la del cuerpo, hasta la de las bibliotecas, llamadas espectacularmente *Infiernos* en las secciones reservadas a lo obsceno, pornográfico, libertino para preservar lo que Marcuse ha señalado como la *Historia de una indignación*.

Diderot, dedicado a cosas serias y científicas, consideró un pecado de juventud estas *Alhajas* que se guardaban celosamente a puerta cerrada junto con otras obras que se leían a la vez con ostentación y ocultamiento, o se representaban con el ánimo muy elocuente de desafiar al pudor y dentro de las tradiciones realistas más avanzadas: *El portero de Chartreux* fue escrita por un abogado, impresa gracias a un marqués, distribuida por un eclesiástico, leída en la intimidad por la hija de Luis XV y su impudicia llegó a la grosería de reseñar con pelos y señales las hazañas de la alcoba.

El libro de Diderot se acopla a la moda libertina y exótica. Utiliza —obviamente— un serrallo como *habitat* lógico de sus alhajas y lo hace deslumbrante, gracias a un discurso inusitado que surge como el



genio de Aladino de un golpe de la mano. Mangogul, príncipe del Congo, empieza su reinado en el año 1.500,000.003.200.001 y es el 1.234,500 descendiente de su estirpe. Su favorita Mirzoza le aconseja que visite al genio Cucufa para averiguar la vida verdadera de las damas del serrallo. Cucufa concede un don: un anillo mágico cuyo engaste invertido hace hablar a los sexos femeninos. Un juego de palabras intraducible Chaton/engaste, evoca el sexo femenino/ -chat-gato, chaton-gatito/ que en tiempos de Diderot es una joya, es más, una joya que habla. Cucufa advierte: "Haced un buen uso de vuestro secreto y pensad que hay curiosidades mal colocadas".

En su *Historia de la Sexualidad*, recientemente traducida en *Siglo XXI*, Michel Foucault hace un estudio de esta obra, que para Adam es apenas un juego muy inteligente: "Entre sus emblemas, nuestra sociedad lleva el del sexo que habla. Del sexo sorprendido e interrogado que, a la vez constreñido y locuaz, responde inagotablemente. Cierta mecanismo, lo bastante maravilloso como para tornarse él mismo invisible, lo capturó un día. Y en un juego donde el placer se mezcla con lo involuntario y el consentimiento con la inquisición, le hace decir verdad de sí y de los demás. Desde hace muchos años, vivimos en el reino del Príncipe Mangogul: presas de una inmensa curiosidad por el sexo, obstinados en interrogarlo, insaciables para escucharlo y oír hablar de él, listos para inventar todos los



anillos mágicos que pudieran forzar su discreción".

Este anillo mágico, concedido como don por un genio, está emparentado con los diferentes artefactos mágicos que *Las Mil y Una Noches*, debidamente expurgadas por Galland, ofrecían a los lectores del siglo XVIII, ávidos de encerrarse para gozar de la sexualidad pero sobre todo contarla como Sherazada cada noche, escindida entre la palabra, el acto y los sucesivos nacimientos que ella alumbraba en su discurso.

Y ese alumbramiento se ha gestado en una infidelidad, y su posible muerte es la que espera a las mujeres que traicionan el serrallo: las mujeres de los sultanes Schahriar y Schahzamán que con su engaño traicionan también a las demás mujeres, propician el degollamiento y la fama de adulterio, banalidad, mentira que las troquela a todas: "Amigo: no te fíes de la mujer", dice un poeta árabe, convenientemente inserto en el discurso de los sultanes que degüellan a sus mujeres un día después del casamiento. Menos trágico, el Príncipe Mangogul intenta utilizar su anillo por primera vez haciendo hablar a la joya de su favorita: "he olvidado decir que además de poseer la virtud de hacer hablar a las alhajas de las mujeres sobre las que se invertía el engaste -le chaton- estaba la de volver invisible a la persona que lo llevara en el dedo meñique. Mangogul podía transportarse en un abrir y cerrar de ojos a cien lugares inesperados y ver con sus propios ojos las cosas que de ordinario carecen de testigos" "Mirzoza no aguardaba ya al sultán y se había dormido. . . (Mangogul) puso sus dedos sobre el anillo, pero quitándolos con presteza como si se quemase reflexionó: ¡Qué hago, desgraciado! Desafío los consejos de Cucufa. Para satisfacer una idiota curiosidad voy a exponerme a perder a mi amada y también la vida. . . Si a su alhaja se le ocurriese desvariar, no la vería más y moriría de dolor. ¿Y quién puede saber lo que una alhaja lleva en el alma. . ."

Las mil y una noches se instalan en Europa, cegando con su esplendor exótico los discursos libertinos e instalando un saber erótico, manejado a manera de parodia donde cincelan lenguajes corporales escondidos en lenguajes extranjeros traducidos a idiomas "civilizados". *Las Alhajas indiscretas* hace hablar al sexo e inaugura en el Siglo de las Luces un *ars erotica* que Foucault sitúa en el Oriente, enfrentado a una *scientia sexualis* que se practica mediante la confesión. Las alhajas confiesan sus entuertos y exponen su sexualidad a ser contada, a formar parte de una narrativa. Así, el *ars erotica* "verdad extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia"; copula con la *scientia* y ocupa el lugar intermedio donde Oriente y Occidente se reúnen. La mujer determina ese espacio con su cuerpo y específicamente con esa parte noble, pudenda, que debe ocultar hasta su nombre y que engarzada como joya se desata cuando un anillo

inserto en un dedo meñique y principesco invierte su precioso engaste; precioso porque es de orfebrería y precioso porque pertenece al reino de la magia.

La censura que exige pudor al lenguaje libertino forma parte de un poder represivo que se complace en ocultar su juego y es justamente sobre un juego de azar que se concentra uno de los episodios capitales del libro de Diderot. La prolífica estructura que engendra cuentos y los va pariendo a medida que el lenguaje los articula regresa a ese medioevo que produce Decamerones, cuentos de Canterbury, noches orientales como las semejantes a las que Pasolini utilizó en ese discurso fílmico cancelado después de relatar en imagen *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*.

Quinto ensayo del anillo:

El juego.

"La mayor parte de las mujeres que formaban el partido de la Manimonbanda jugaban con encarnizamiento; y no se necesitaba tener la sagacidad de Mangogul para advertirlo. La pasión del juego es una de las menos disimuladas; se manifiesta, ya sea en la ganancia o en la pérdida por síntomas contundentes. Pero ¿de dónde procede este furor?, se preguntaba; ¿cómo pueden resolverse a pasar las noches alrededor de una mesa de faraón, temblando a la espera de un as o un siete? Este frenesi altera su salud y su belleza, cuando la tienen, sin tomar en cuenta los desórdenes a los que es más seguro las conduce.

"Tengo ganas, le dijo en voz muy baja a Mirzoza de jugarles una travesura... Invertir mi engaste sobre la más desenfrenada de esas jugadoras, de interrogar sus alhajas y transmitir mediante ese órgano un buen consejo a los imbéciles maridos que permiten a sus mujeres arriesgar su honor y su fortuna por una carta o por un dado.

Me gusta mucho tu idea, replicó Mirzoza, pero advierte, príncipe, que la Manimonbanda acaba de jurar por sus pagodas que no volvería a jugar si volvía a verse expuesta a la impudicia de las Engastrimutas.

-¿Qué habéis dicho, delicia de mi alma? interrumpió el sultán.

-He dicho, respondió la favorita, la palabra con que la púdica Manimonbanda designa a todas aquellas cuyas alhajas saben hablar.

-Es un invento de ese bramín idiota que se precia de saber griego e ignorar el congolés, replicó el sultán; sin embargo para no molestar a Manimonbanda y a su capellán, interrogaré la alhaja de Manila; y sería muy importante que el interrogatorio se hiciese aquí para edificar al prójimo.

-Príncipe, creedme, vale más evitarle esa molestia a la gran sultana: podeis hacerlo sin que ni

vuestra curiosidad ni la mía se perjudique. ¿Por qué no vais a casa de Manila?

-Iré, si así lo queréis, dijo Mangogul.

... Esperaré hasta las dos de la mañana...

-Príncipe ni lo penseis, replicó Mirzoza; es la mejor hora del día para las jugadoras. Si Vuestra Alteza tiene a bien creerme, irá con Manila durante su primer sueño, entre siete y ocho.

Mangogul siguió el consejo de Mirzoza y visitó a Manila a las siete. Sus mujeres la estaban acostando. Por la tristeza de su rostro, comprendió que había perdido en el juego; iba y venía de un lado a otro, se detenía, levantaba los ojos al cielo, pateaba, apoyaba sus puños contra los ojos y murmuraba entre los dientes, cosas que el sultán no podía oír. Al desvestirla, sus mujeres seguían temblando todos sus movimientos, y cuando lograron acostarla no fue sin haber resentido sus groserías y cosas aún peores... Acababa de cerrar los ojos cuando Mangogul invirtió su anillo sobre ella. De inmediato su alhaja exclamó con pena: ... jamás volveré a jugar contra Abidul; sólo sabe hacer trampas. Que no se me hable de Darés, con él se arriesga la infelicidad. Ismael es bastante buen jugador, pero no puede enfrentarse a todas. Mazulim era un tesoro, antes de pasar por las manos de Crisa. No conozco jugador más caprichoso que Zulmis. Rica lo es menos, pero está quebrado. ¿Qué hacer con Laculi? La más hermosa mujer de Banza no lo haría jugar grandes cantidades... En verdad, la desolación ha invadido a los jugadores y pronto no se sabrá con quién hacer pareja.

Después de esta jeremiada la alhaja empezó a hablar de las cosas singulares que había presenciado y de los recursos de su ama en el desastre. "Sin mí, dijo, Manila se hubiese arruinado mil veces: todos los tesoros del sultán no hubiesen bastado para pagar sus deudas. Una vez perdió diez mil ducados contra un financiero y un abate; no le quedaban más que sus piedras preciosas, pero hacía muy poco tiempo que su marido las había desempeñado para osar volverlas a empeñar. Había seguido con las cartas a pesar de todo y se le habían ocurrido uno de esos juegos seductores que la fortuna envía antes de estrangular: Manila miraba sus cartas, metía la mano en su bolsa en la que sabía que no había nada...

-Señora, ¿empezamos? dijo el financiero.

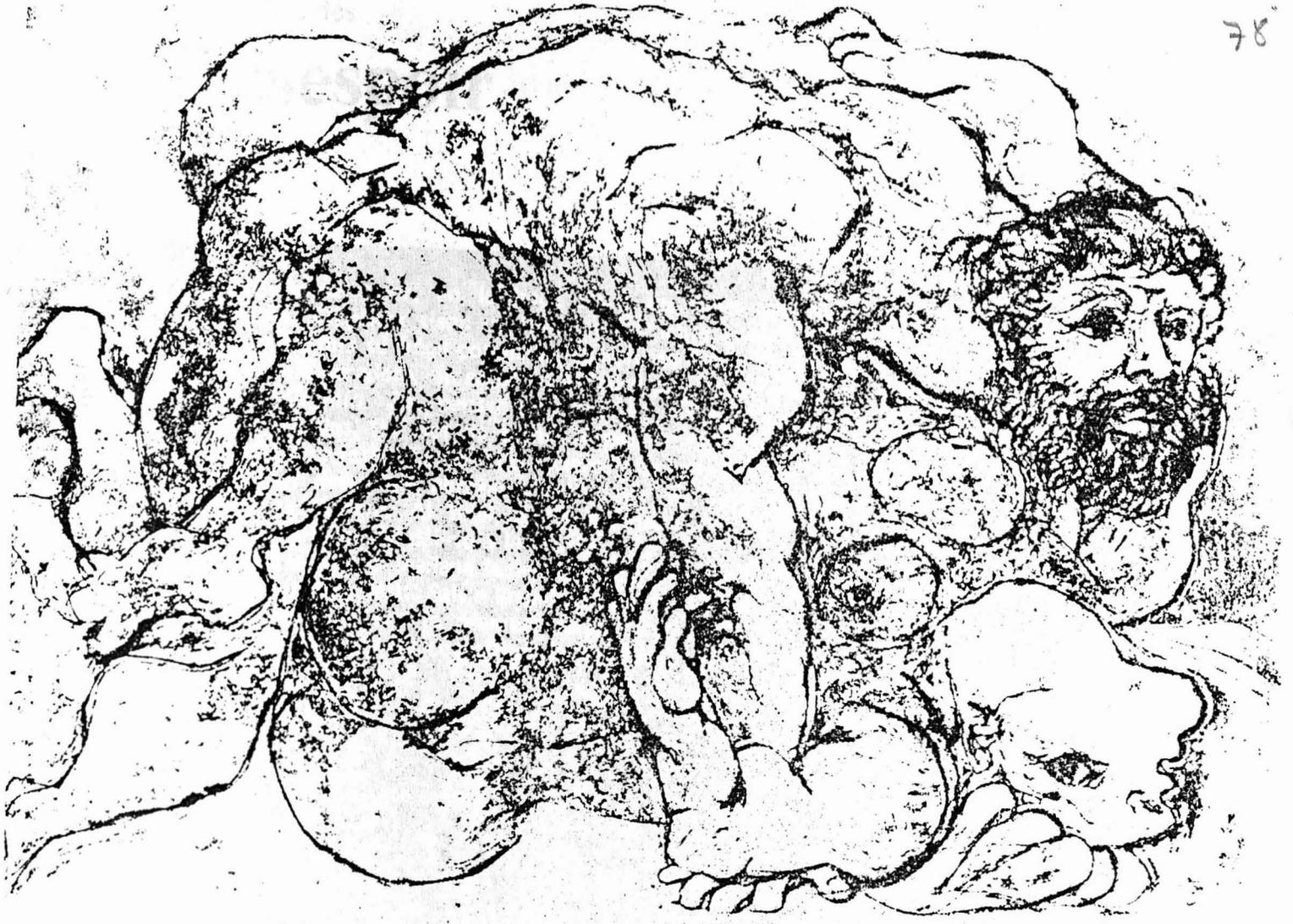
-Sí, dijo, ... apuesto mi alhaja.

-¿Por cuánto? respondió Turcarés.

-Por cien ducados, contestó Manila.

El abate se retiró; la joya le parecía demasiado cara. Turcarés aceptó. Manila perdió y pagó.

La necia ambición de poseer una alhaja con títulos picó el amor propio de Turcarés: se ofreció a servir el juego de mi ama, a condición de que yo sirviese a sus placeres: se arregló el negocio de inmediato pero como Manila jugaba fuertes sumas y



su financiero no era inagotable, pronto vimos que su cofre estaba vacío. . .

Con todo Turcarés regresó algunos días después. Estaba desesperado, dijo, y deseaba seguir gozando de las bondades de su señora. Ni lo esperéis replicó Manila; decentemente ya no puedo recibiros. Cuando aún teniais dinero todo el mundo sabía por qué os aceptaba, pero ahora que no servís de nada, perdería el honor.

Turcarés se indignó de este discurso y yo también, pues era quizá el mejor muchacho de Banza. Se salió de sus cásillas para decirle a Manila que le había costado más que tres cantantes de opera que lo hubieran divertido mucho más. . . La alhaja continuó: apuesta hasta su mejor disposición y todo su dinero por un as de diamantes; y Dios sabe cuantas veces más me utilizará como prenda. . .”

Sexto ensayo del anillo:

La opera de Banza.

De todos los espectáculos de Banza sólo quedaba en pie la Opera. . . y por entonces se representaba una obra excelente de Doremifasolasidododo, que hubiera debido actuarse sólo en ropas de cama, si la sultana favorita no hubiese tenido la curiosidad de verlo: además la indisposición periódica de las alhajas, favoreció los celos de los violines e hizo saltar a la actriz principal. La que la reemplazaba cantaba

menos bien, pero como su actuación era buena, nada impidió al sultán y a la favorita honrar el espectáculo con su presencia.

Mirzoza llegó, luego Mangogul, se levanta el telón; se comienza. Todo va a maravilla. . . hasta que el sultán se dio cuenta, a mitad de un coro, que éste ya había durado demasiado y vio que la favorita había bostezado dos veces, por lo que invirtió su engaste sobre todas las cantantes. Treinta muchachas enmudecieron de repente y al mismo tiempo. Abrían muy grandes las bocas y mantenían las actitudes teatrales de hacía un momento. Pero sus alhajas se desgañitaban a fuerza de cantar, ésta un vodevil, la otra una parodia muy indecente y todas se referían a extravagancias relativas a sus distintos caracteres. Se oía de un lado “¡Verdaderamente, comadre. . .”; del otro “¿Qué? ¡doce veces?” Aquí, “¿quién me está cogiendo? ¿es Blas?”, allá, “Padre Cipriano, nada os retiene. . .” Todas alzaron el tono, que fue tan barroco y lunático, tan ruidoso, y ridículo como nunca antes se había oído. . .

Persuadido Mangogul que el público no aprendería nada nuevo, colocó el anillo en su lugar. Inmediatamente callaron las alhajas, las risas cesaron, el espectáculo se calmó, la pieza continuó y terminó tranquilamente. Cayó el telón; el sultán y la sultana desaparecieron y las alhajas de nuestras actrices se dirigieron a donde se las esperaba para ocuparse de otra cosa que no fuera el canto. . .”

Desespoir

Ahíto de su amor, en la boca tenía un sabor que atosigaba. El placer tiene un límite y yo había gustado hasta la hartura su frágil condición, su solícita carne.

Era una pecadora, sin embargo el único pecado de esa noche fue mío. Sin pensar más que en mí abrí sus muslos blandos. Un olor de azahar invadía el cuarto del hotel en que fornicábamos. Lo hicimos muchas veces; y aunque el deseo me abrazaba, acabé por ser sólo un cuerpo sin sangre. Al final, ella me parecía como el camino que lleva del delirio a la náusea.

A las seis de la mañana la dejé dormir. Lentamente y con esfuerzo me vestí. Salí a la calle buscando la frescura del día; al pasar por la Alameda reproché al viento su manera de acariciar los cuerpos de las estadas.



Capítulo único sobre las posturas de Santa y las imposturas de Gamboa

80

por Fernando Curiel



PLACA MAS O MENOS VISIBLE:
*FEDERICO GAMBOA QUIEN CON UN
NOTABLE Y ALTO
INGENIO
DIO VIDA EN
SANTA
FUNDIENDOLAS
A LA POESIA DE CHIMALISTAC
Y A LAS MISERIAS DE LA GRAN CIUDAD*

CHIMALISTAC: DONDE SANTA E HIPO HACEN
(AL MENOS) ESQUINA

UNICO

Pese a su médula hipócrita y dizque naturalista, *Santa* aspira a contar la crónica de un cuerpo, de una sexualidad. Tocaba a su fin el siglo XIX. El porfirismo, ya estilo, retórica, tenía para rato. Don Federico Gamboa (1864-1939) cumplía arduas misiones diplomáticas ante los gobiernos de Centroamérica. Los sombreros de las mujeres semejabán nidos de pájaros disecados, tiestos de flores de trapo. Estaba por concluirse el edificio del *Centro Marcantil* y bullían el *Café de París*, *La Imperial*, el *Tivoli Central*, el *Palais Longchamps*, la *Maison Dorée*, el *Teatro Arbeu*. Tengo para mí que Santa es imaginada voluptuosamente por Gamboa: el autor, no Hipólito, simple coartada, es quien acecha desde ardientes sombras (quien corrompe y pierde a Santa). Deseo recapitular las malas artes de que se vale para desplazar el sexo, los sexos, en aras de un clímax moral donde el ciego y la pecadora, San Hipo y Santísima Puta, alcanzan la Gracia (justo a tiempo: horas más tarde ella muere en la mesa de operaciones del Hospital Béistegui mientras se le practica una histerectomía). Deseo restituir el antagonismo de la novela, la suplantación de un texto, si no porno, sí gráfico, por otro, escandalizado y edificante. Artimaña refrendada, a la hora de la lectura, por el vastísimo público del "documento humano" escrito entre Guatemala y México y editado en Barcelona, por *Araluce*, en 1903 (la última reedición de *Santa*, 15,625 ejemplares consumidos en pocas semanas, data de 1976). Sobra decir que en la tarea de redimir a la zagala metida a ninfómana, el cine juega un papel principalísimo. La ciudad ha borrado, o mudado, los lugares donde Gamboa sitúa la acción, morosa, verbosa, avergonzada, de la novela. Chimalistac no es más una égloga a un tiro de piedra de San Angel, pueblo entonces de ferias y paseos dominicales unido a la ciudad de México por "el ferrocarril del Valle" (Chimalistac hoy: callejuelas sitiadas con todo y sus borrosos nombres: Santa, Hipo). El Pedregal ha dejado de ser un inexplorado delirio geológico, surtidor de leyendas, cobijo de parejas ilícitas, reino disputado por tigres y gatos monteses. Otra muy diversa es la fisonomía de la

plaza que albergó, durante el día, una escuela elemental, una tintorería francesa, dos cobrerías italianas, un taller de escultura funeraria, la carnicería *La Giralda* (símbolo explícito) y la pulquería *La Vuelta de Los Reyes Magos* ("acreditado expendio del famoso Santa Clara y del sin rival San Antonio Ametusco"). Mientras que, por las noches, una iluminación sofrenada por cristales y pesados cortinajes: la espesa luz del salón y los cuartos del lupanar regenteado por Elvira alias *La Gachupina* (desconozco dónde diablos paró el piano en el que Hipólito compuso, para Santa, las danzas *Si te mirara*, *Te esperaba* y *Bienvenida*; esta última verdadero himno de la entera grey disoluta de la capital, "apasionada y bellísima, a pesar de su médula canallesca" (por eso mismo). Tampoco está averiguado el paradero de la cama de la hetaira campesina: mullidos colchones, bronce, "y más dorados en columnas y barandales que la capilla de su pueblo"). Por Ayuntamiento, Plateros, San Felipe Neri, ya no circulan a horas o deshoras carruajes ecuestres: Ni más allá del Chapitel de Monserrate, de San Jerónimo, putas reventadas gimen bajo buhoneros y forajidos (último círculo del infierno donde Santa fue rebautizada con el nombre, harto caprichoso, de Loreto). Tampoco perdura, en la plazuela de Regina *El Sesteo de las Fatigas*, figón "que se cerraba a media noche corrida y en el que se guarecía y embriagaba un conjunto multicolor y multiforme de gente de pelea sin oficio ni beneficio, por lo menos durante seis horas, de las Oraciones a las doce, cuando al fonducho ardíansele los intestinos". ¿*Fonda de las Ratas*? ¿*Y el Hotel Numancia*? La devastación de la ciudad es la de la memoria. Memoria tendenciosa y sentimental. ¿Quién recuerda a los rivales que le pusieron casa: Rubio, *Jarameño*? (habrán muerto así: el gentilhombre en una riña de burdel, hechizado por unas caderas que le recordaron las de Santa; el hombre de coleta, en su natal Andalucía, hosco y retirado). ¿Y a los rotos, gomosos, lagartijos, petímetros, troneras viejos y jóvenes, perfumados, plumíferos de pro, librepensadores, "científicos", ministros y filántropos que probaron de Santa, en su momento de esplendor, la "vedada poma"? (habrán caído segados por la Revolución, mudado de país o de chaqueta; a lo sumo festinado parte del avilacamachismo). ¿Y a *La Gaditana*, aficionada a Santa "por efecto no de una perversión, sino de una perversidad sexual, luengos años cultivada"? (fatalmente habrá engañado al empleado de aduanas que la emancipa del burdel, llevándosela a vivir "al quinto infierno, Nogales o Tapachula"). ¿Y a Elvira y La Pepa? ¿Y a Esteban y Fabián, los hermanos implacables? ¿Y a Nicasia, Anselmo Abascal, el Ing. Ripoll y demás galdoseanos de *La Guipuzcoana*, *Gran Casa de Huéspedes Española*? ¿Y a Jenaro, lazarillo por la fuerza picaresco? ¿Y al "conturbado adolescente" que rescata a Santa del fondo de una borrachera infer-

65

Fernando Curiel. (México, 1947). Ha publicado una novela (*La aproximación*) y un libro de ensayos (*¡Que viva Londres!*). Actualmente tiene a su cargo la subdirección de Difusión Cultural de la UNAM.

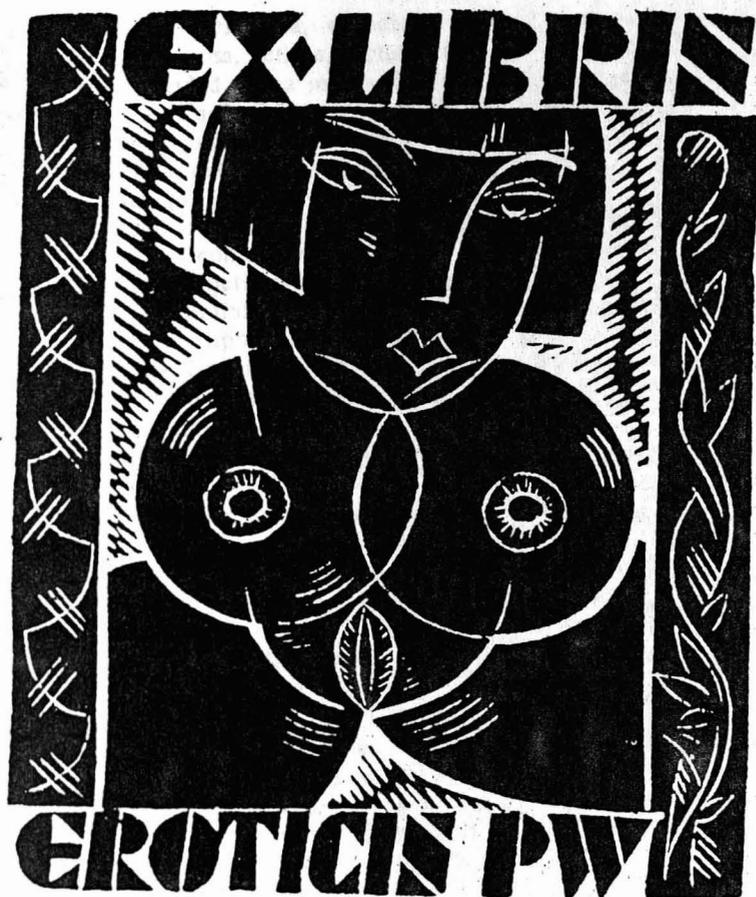


EX LIBRIS

nal, digna de Malcom Lowry, para conjuntar, en un hotel de mala muerte de la calle de Ortega, la realidad y el deseo? ¿Y a *la Tosca*, proxeneta sin alma? se habrán contado, no pocos de ellos, entre los civiles ametrallados durante la Decena Trágica). En fin: únicamente los nietos de los socios del Sport Club evocarán, perezosos, la hazaña de sus abuelos. Cómo, cierta noche porfiriana, llevaron a Santa a un privadé de la *Maison Dorée*. Para desnudarla palmo a palmo: el vestido, el corsé, la camisa, las negras medias de seda. Para bañarla con champagne. Para lamerla. Para transformarla en una "Friné de trigueño y contemporáneo cuño" (dice: "cuño") que gasta diamantes de "magníficas aguas", viste raso de seda, fuma cigarrillos egipcios, levántase tardísimo y báñase con esponja. En resumidas cuentas digo: de un territorio y de un cuantioso elenco únicamente sobreviven angélicos, Santa e Hipo. Más él que ella. La versión cinematográfica del director Fernando de Fuentes se intitula *Hipo, el de Santa*. Ninguna Santa fílmica se recuerda tanto como el Hipo de Carlos Orellana (1931). Quedan las palabras del Pianista de la Guarda: *Con que la quiera a usted un hombre, uno nada más, pero hondo, hasta los huesos, hasta después de la muerte, un hombre que no le eche a usted en cara lo que es usted, y por usted viva; un hombre que la adore y que la abraza y la defiende y la sostenga (...) que la ponga por encima de las estrellas y se la incruete en el alma, le vele el sueño (...) (...) ¡Santita, arrímese usted, que no nos oigan... Santita, ese hombre soy yo!... yo que valgo menos que un gusano, que/ es suficiente. Queda su retrato: ciego astroso, feísimo, picado de viruelas, la "barba sin afeitar, lacio el bigote gris y poblado, la frente ancha, grueso el cuello y la quijada fuerte", mirando sin ver con espantosos ojos "blanquicosos, de estatua de bronce sin pátina". Queda el paraje venéreo donde ella finalmente recalca. Por muebles, unos camastros agraviados, de colores sombríos y huérfanos de lana en colchones y almohadas; alguna silla de tule, desfundada y coja, y en la pared suspendida a guisa de icono apropiado al culto salvaje que ahí se practicaba, una invariable bandeja de peltre con abolladuras y costras que ningún ácido sería capaz de extirpar, coronada con una toalla nauseabunda cuyas/ es suficiente. Queda la estampita religiosa: la pútrida, la alcohólica, la infame, se prosterna a las plantas del ciego, en uno de cuyos hombros se posa un palomo; escena iluminada sobrenaturalmente por la "débil flama de la vela". Queda la congelada imagen de la fidelidad eterna: frente a una lápida en la que podemos leer la sola inscripción SANTA, Hipo, los brazos en cruz, musita *Santa María, Madre de Dios/* etcétera. Gamboa y la piedad pública cubre el sexo de Hipólito: ola que no se despeña, pasión enhiesta. Se omiten frases y escenas. ¡Yo' Santita, sea usted comprensiva, que si más aguardo, no me tocará nada! : brama un día el*

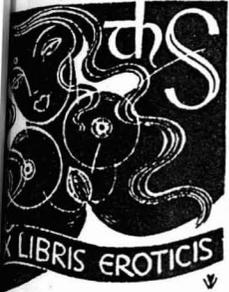
81

músico y cabrió antes de lanzarse sobre ella, brutal, ciego y sordo al terror de Santa, no más ídolo idolatrado sino nalgas, pezones, turgencias, piernas que finalmente logra separar "con crueldades de gorila" cuando la llegada de Jenaro; el lazarillo, frustra la violación. Otra vez, Hipo "contempla" alucinado la desnudez de Santa a través de los ruidos que producen, al ser colocadas, las ropas íntimas. Omítase que lo que Hipo reclama a la muerte no es el alma sino el cuerpo de Santa. Había esperado a que todos, poderosos y débiles, lo palparan, sobaran, mordieran, olieran, ultrajaran y envilecieran. Aguardó a que perdiera su picor y se agusanara. Entonces lo levantó de la basura. Entonces llegó la muerte. No: *no probaría nunca a Santa*. La muerte es un enemigo invisible: *no cabía lucha, él luchó, contra todo lo que se había opuesto a la posesión, había luchado pacientemente. Nada lo arredró, mientras que lo que se le opuso tuvo sus lados vulnerables y flacos. ¿Que la muchacha inauguró con éxito excepcional su vida libertina, y la ungieron reina, y a sus pies quemaron los penetrantes inciensos de la lujuria y la alabanza? ¡Mejor! El contemplaba el triunfo desde lejos, confiado en que se desvanecería y las horas negras tenían que venir. ¿Que él era un monstruo de fealdad y Santa un portento de belleza y tentación, cuyo gusto/ es suficiente. De nada le sirvió ganar con cálculo de "fauno en continuo celo" la confianza de Santa, intrigando en su provecho desde el piano, separándola de Rubio, entregándola a Rubio antes que al Jarameño, prefiriendo a la Gaditana antes que a cualquiera de los dos rivales, gozando cada tropiezo de la daifa. ¿Santo? No. Ave de rapiña. Coprófago. Mártir cristiano por obra y audacia de Gamboa. Y así como se blanquea la turbia y agazapada lujuria de Hipo, el Manifiesto Naturalista pretende apagar la entrecortada respiración secreta de la novela. Recuento someramente las causas naturales y sociales que empujan a Santita, "mariposa de campo", a la mala vida. 1. *La virginidad asesinada*. Marcelino Beltrán, su uniforme de alferez, sus poses de galancete aprendidas a salto de cuartel, deslumbran a la zagala de diecisiete años: - ¡Permita Dios que mi corazón se vuelva de arena, para que usted lo pise! . ¿Corazón? ¡Quiá! Ciénaga, mendaz cursilería, lápida. Desflórala al amparo de las soledades del Pedregal. Niégase a cicatrizar, cumpliendo su palabra, "la infame e incurable herida". Desamada, embarazada, Santita se entera del cambio de guarnición de Marcelino Beltrán cuando éste, al frente de un piquete de Dragones; es una mancha de polvo en el horizonte, allá por el Puente del Altillio. Vista la traición del amado, del primero en rendir el alcázar de su doncellez, Santa se abre a todos que es decir a nadie más. 2. *La honra familiar*. Abortado por accidente el fruto del amor incumplido, descubierta la fechoría, Agustina, Esteban y Fabián, en vez de perdonar y reconfortarla, administran una justicia*



terrible. No es el himen de la reina de la casa, "gala del pueblo", "ambición de mozos y envidia de mozas", lo que yace marchito y ultrajado. No. Trátase de la honra familiar, de la memoria del padre muerto, de las canas de la madre, de los puñados de lodo arrojados al rostro de los hermanos. Engrandecida y sacra, Agustina dicta sentencia: — ¡Vete, Santa! (...) ¡vete!... que no puedo más... ¿Alcanzó a ver, pese al velo de lágrimas, dos espadas flamígeras, una empuñada por Esteban, la otra por Fabián? Santa se prostituye por culpa de la bíblica intolerancia familiar. El repudio conduce los sus pasos de Chimalistac a *chez Elvira*. Esteban y Fabián son las dos figuras enlutadas que, años delante, aparecen en el *Tivoli Central* escenario del triunfo galante de Santa, para comunicarle, "rectos, vengadores, solemnes", junto con la noticia de la muerte de la madre, la inapelabilidad del castigo. 3. *La rusticidad del personaje*. Gamboa: *La historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían al aire libre, entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes; al cuidado de la tierra, nuestra eterna madre cariñosa; con amistades aladas, de pájaros libres de verdad, y con ilusiones tan puras, dentro de los duros pechos de zagalas, como a las violetas que/ es suficiente*. Trinos,

aromas de azahares, campanas en la tarde, cuajados firmamentos, suave analfabetismo, "agua de cristal para la vista y de hielo para el gusto", casita blanca, zureo de palomas, diamantina miel, salvajes olores; esto y más, inerme territorio bucólico, hecho pedazos al primer contacto con la ciudad finisecular, secular, estupradora. 4. *El determinismo genético*. Está averiguado lo que el remordimiento y el asco afligen a la novísima pupila de *La Gachupina*. Mortificación prontamente acallada por el linajado ejército báquico. ¿Afean la cama y el alcohol, el burdel y las juergas en el *Tivoli Central* la belleza de Santa? Por el contrario. Ojeras y vicios hácenla aún más, y más, irresistible y tentadora. Renovada *post coitum*, insaciable, "coronada la cabeza de negras crenchas con sus sonrosados brazos mórbidos", a todos subyuga y sacia. Intocada. "Lo que sí perdía, y a grandísima prisa por desgracia, era el sentido moral en todas sus encantadoras manifestaciones; ni rastros quedaban de él y por lo pronto que se conaturalizó con su nuevo y degradante estado, *es de presumir que en la sangre llevaba gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo* (subrayado mío). Rápida fue su aclimatación, con lo que a las claras se prueba *que la chica no era nacida para lo honrado y derecho*, a menos que alguien la hubiese encaminado por ahí, acompañándola y levantándola, caso de que flaqueara" (ídem). Nacida para pecar. 5. *La sociedad de clases*. Ni el despecho amoroso. Ni la honra bárbara. Ni la inocencia cerril. Ni la coerción de la herencia. Más bien el porfirismo dependiente. ¿No son los gomosos del *Sport Club* quienes promueven a Santa, lanzándola al espejismo de la alta putería? ¿Acaso su única tentativa de fuga, a raíz de la muerte de la madre, no se ve obstaculizada por "una media docena de damas principalísimas", Cofradía que la expulsa escandalosamente de *Santa Clara*, templo al que "cudió en procura de fortaleza y consuelo? Paso a las evidencias de fondo. Si la decencia separa a Santa de sus hermanos, únelos en cambio la indecente explotación capitalista. Esteban y Fabián: "obreros de una fábrica de tejidos, la de Contreras"; "monstruo insaciable y cruel, devorador de obreros, desde pequeños por él atraídos y utilizados, y a quienes desecha, cuando no muertos, estropeados o ancianos, sin volver a recordarlos, como desecha los detritos industriales y las aguas sucias de sus calderas". Santa la daifa también es pieza del engranaje económico si bien adscrita al sector de servicios. Esteban y Fabián: producen hilados; ella es materia prima. Los tres pertenecen, además de a la empresa, al orden público. Santa de manera más fascista: *La policía era su dueño, su amo, su terror; a ella pertenecía, como todas las de su oficio, como/ es suficiente*. No voy a fatigar al lector con la demostración de cómo y por qué el bule, bulín, burdel, conventillo, lupanar, prostíbulo, es una industria sin chimeneas; instante de una temporalidad opresora.



Santa: mercancía, expediente policial, objeto de placer, cosa, fetiche, víctima, carne en venta, ficha de sanidad, tema menos de Lara (Agustín) que de Marx (Karl). Solas o en cortejo tales causas sucubirían el punto de vista impasible, documental, experimental, del narrador. Gamboa: el Zolá mexicano. La vista, prolijamente registrada en su Diario, que Don Federico hace al autor de *Naná*, es tanto turismo literario como devota peregrinación. ¿Se pliega *Santa* a la objetividad del canon naturalista? En escasa y prescindible medida. Abundé ya en la santificación de Hipo, tortura del texto y de su libido, obra pía de Gamboa. Deseo subrayar ahora las solemnes y generalizadas peroratas contra la lujuria, el baile y al alcohol ("el Enemigo de la especie, el que nos orilla a los precipicios y a las infamias" / y sigue una larga metáfora militarizada). Aspavientos morales de plano sospechosos. Junto a una familiaridad erudita del pecado *En tiempos de Don Porfirio*, furibundos ataques contra "la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa". ¿Dónde está la línea que separa el estudio natural y social del lenocinio de la educación sexual conservadora? ¿Qué exorciza don Federico Gamboa en *Santa*? Un "soberbio" cuerpo por él imaginado. Entre los pliegues del edificante estilo se vislumbra la trigueña piel de *Santa*. ¿Se vislumbra tan sólo? Seré justo. Gamboa dice más de lo que se supone. Ahí está la ansiosa germinación de la mozuela: *¿Por qué se le endurecían las carnes, sin perder su suavidad sedecia... ¿Por qué se habrán ensanchado sus caderas?... ¿Por qué sus senos, mucho más marcados que cuando niña, ¡oh!, pero mucho más —y no hace tanto tiempo que lo era—, lucen ahora dos botones de rosa y tiemblan y le duelen al curioso palpar de la lectura, perdón, al curioso palpar de sus propios dedos? // en persona saca del pozo un cántaro de agua fresquísima, y con ella y un jabón se lava la cara, el cuello, los brazos y las manos; agua y jabón la acarician, resbalándole lentamente, acaban de alegrarla. Y su sangre joven corretea por sus venas, le tiñe las mejillas, se le acumula en los labios color granada, cual si quisiera, golosamente, darle los buenos días besándose mucho. Golosamente. Besándose mucho. Ahí está la primera menstruación, anunciada, verdad es, por presagios ominosos como el de aquella mata de claveles rojos a la que una helada rompe el tallo y desperdiga los pétalos cual lenta hemorragia. Ahí está el primer orgasmo de Santita, con todo y los dolores de la virginidad perdida: "en idólatrico renunciamiento femenino, se le dio toda, sin reservas, en soberano holocausto primitivo; vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único, que bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias, que sólo era de compararse a una muerte ideal y extraordinaria. Ignorado océano de incomparable deleite. Muerte ideal y extraordinaria. Ahí está el pasaje en el que a *Santa* se le*

impone su "traje de campaña", pasaje erotizado no por los hechos sino por Gamboa: *Una maniobra decente, vigilada y aplaudida por Elvira, que no apartaba la vista de su adquisición y que con mudos cabeceos afirmativos parecía probar las rápidas y fragmentarias desnudeces de Santa: un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura. Cuando la bata se le deslizó y para recobrarla movióse violentamente, unas de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro... Negro. Negro. Ahí está la descripción de *Santa* hecha por Jenaro, el lazarillo, para más turbar al ciego. Ahí están las arrebatadas cópulas de *Santa* y el *Jarameño*, al calor de *La Guipuzcoana*, *Gran Casa de Huéspedes Española*. Convengo: instantes elusivos, circunspectos, censurados. El sexo femenino es: "anhelado puerto", "delicioso sitio único en que radica la suprema ventura terrenal y efímera". El coito: "sacrosanto y eterno dúo". El seno de *Santa*: "un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerar el género del vestido de su dueña" (para salir volando). Una cita más: "Si la navaja no se hubiese enterrado en las maderas de la cómoda... pues se habría enterrado en sus carnes, en las turgencias de su seno de seda y mármol donde los hombres libaban delirantes el deleite que manaba de sus peciolos sonrosados; o en otro punto cualquiera de sus formas triunfales, en cualquier curva, en cualquier hoyuelo de los mil y mil que constelaban su piel trigueña y mórbida, como escondrijo de amorcillos, como lugares de descanso para los labios enloquecidos, que de recorrer los urentes desiertos de su cuerpo joven, besando y besando, sentenciados a siempre besar tanta belleza y tentación tanta, habían menester de reposos instantáneos, para seguir la dulce tarea de acabar de besarla íntegra, toda, toda". Toda. Toda. Tanta belleza. Tentación tanta. Convengo, decía, en que incluso las "rápidas y fragmentarias desnudeces" son arropadas por una prosa púdica y declamatoria. Vestimenta que equivale a un palimpsesto, no a las medias negras cuya seda muerde los músculos de *Santa*. Es que Federico Gamboa procura y proscribire un discurso del cuerpo (el de *Santa*, sólo "leído" correctamente por Elvira, la proxeneta que lo descubre un buen día en San Ángel). Es que Federico Gamboa imagina una sexualidad ávida y avasallante que por razones de estado civil, posición y educación, castiga, envilece y pudre "cual pantano brasileño". Díaz Mirón tachó a Gamboa de pornográfico. Nada más peregrino, exagerado. *Santa* es apenas *Non Sancta*, mortificada y contrita estampa de burdel. Aunque eso sí: Manual de Sexología Porfiriana, Diario a su modo Púbico en una tradición literaria no precisamente impúdica. Y paradojas de la moral: ¿de quién si no de *Santa* vive luengos años don Federico Gamboa? La relación infamante que falta en la novela.*

Oda litúrgica para "La mujer de ámbar"*

por Hugo Gutiérrez Vega

"Il tuo splendore é aperto"
E. Montale

Como hecha de ámbar
giras sobre la tierra.

No sé hasta donde
pueda llegar
esta ansia de buscarte,
esta cansada desesperación
nacida de tu huída.

Hoy fue una noche grave,
anunciadora de la muerte,
la que me obligó a asirme
de tu imagen huyendo.

Mañana, el día con sol
hará que ño te piense
y, sin embargo, estarás ahí,
oculta entre las cortinas
y tu cuerpo de ámbar,
tu gran coño frutal,
tus oscilantes uñas,
tus labios inventores,
tu carne de mujer mujer,
tu entrega entera,
tu manera de apoderarte
de los momentos,
tu forma de coger y ser cogida,
tu certeza de vida en la mañana,
tu inocente, santa, bendita,
sacrosanta, litúrgica, teológica,
óptica, acústica,
olfativa, gustativa fornicación,
levantará las sábanas,
abrirá las ventanas,
benedicirá la carne,
entronizará el gozo
y santificará la noche humana.

* Ramón Gómez de la Serna.



La delfina y el sistro

por Enrique Molina

Si Bataille es imprescindible en este contexto, es también imposible soslayar la presencia de Enrique Molina, el poeta surrealista argentino, casi desconocido en México, que visitó hace dos años nuestro país. Este poeta, nacido en 1910, autor de Amantes antípodas, Las cosas y el delirio, Pasiones terrestres, Costumbres errantes o la redondez de la tierra, Fuego libre, Monzón Napalm, todos libros de poemas, publicó en 1973, en la Editorial Losada de Buenos Aires, Una sombra donde sueña Camila O'Gorman. La primera edición ganó el premio Municipal de Buenos Aires y el Premio Narrativa. Julio E. Miranda lo reseña en Zona Franca e Ida Vitale en Vuelta. De este libro que existe en México pero que no se distribuye por la especial labor de difusión que nos lacera, se inserta un fragmento alucinante, como ejemplo de

una prosa erótica y transgresora que sólo puede encontrar un equivalente en Georges Bataille y que, blasfemamente, casi se podría decir que lo supera. Quizá no se haya publicado una crítica mejor contra el fascismo argentino que esta ¿novela? — o ¿biografía-histórico-lírica? — donde se cuenta un relato de amor, cuya desnudez lleva a un erotismo encarnizado y místico, fosforescente, palabra preferida de Molina. Camila O'Gorman se enamora de un sacerdote y junto con él es ejecutada por órdenes del Caudillo Rosas en 1848. Libro sobre el deseo, la imaginación y la belleza de los cuerpos unidos por el amor y mutilados por la muerte.

La R.

A veces, sin embargo, un destello de amor suele poner una nota menos bárbara en esa terrible realidad de los degüellos.

La Delfina y el sistro

Ataviada con una corta falda roja, botas de montar y un sombrero ornado con una pluma de avestruz,

del que desborda su larga cabellera suelta sacudida al compás del galope, esa hermosa amazona, la Delfina, hija bastarda de un virrey del Brasil, según dicen, ha rendido el corazón de Francisco Ramírez, el caballeresco caudillo de Entre Ríos, a quien acompaña en todas sus empresas. Cada vez que la fortuna le es adversa ella lo reanima con el misterioso sonido de un sistro, del que nunca se desprende y que ejerció un extraño influjo sobre la voluntad de su amante.

Tras su invasión a la provincia de Corrientes, el Supremo Entrerriano abrigó, como un inmenso jardín mental, el sueño de un reino propio, instalado entre los vastos ríos litorales. A él incorporaría, incluso, el territorio del Paraguay. Llegó un momento, sin embargo, en que sus montoneras vacilan y una sorda desmoralización las invade, como si lo insensato del propósito minara aquellas voluntades vagabundas.

Ramírez acude entonces a la Delfina. Hace formar a sus hombres en una sola línea, a la luz de la luna, en pleno campo, y él mismo se instala a su frente, unos metros adelante de la inmóvil fila de jinetes, y tan electrizado por el rayo pasional que la Delfina descarga como todos esos gauchos que lo obedecen, sometidos ahora a la tensión de algo impreciso e insólito, que oscuramente se presiente, sin saberse qué forma tomará, hasta que la ven cruzar ante ellos a todo galope, bajo la nube de su pelo huracanado, desnuda sobre un potro negro. ¡Dios! La Delfina hace rayar su cabalgadura al llegar al extremo de la fila y vuelve grupas, para regresar a toda carrera, pero con una lentitud inaudita que provoca en los hombres de la tropa una emoción casi religiosa.

Están en medio del campo
Caballo y amazona se mueven como en cámara lenta. Puede seguirse nitidamente, centímetro a centímetro, el movimiento de las patas del caballo, de





cada músculo del cuerpo desnudo de la Delfina, de sus miembros y su cabellera, como si ambos, el animal y la mujer, flotaran en el fondo de una opalina atmósfera de aceite donde los desplazamientos de la materia se produjeran con una duración muy larga.

Los grandes senos de la Delfina inician entonces, con la lentitud con que aumenta el volumen de una fruta, una solemne y perezosa levitación. Ascienden juntos, a la par al principio, aunque es evidente entre ambos el desarrollo de una carrera hacia arriba, sin que ninguno, por un prolongado espacio de tiempo, logre aventajar al otro, como ese instante en que los círculos del sol y la luna coinciden totalmente en un eclipse. Al fin un pezón triunfal asoma sobre la línea; hasta entonces idéntica, de sus carreras paralelas, el equilibrio se rompe y el seno vencedor se adelanta sobre el perfil del seno derrotado, para captar en su cúspide un destello lunar, que lo baña con una fosforescencia celeste, mientras el otro se sume en la oscuridad. Alcanzado ese punto máximo de su impulso ascensional, y como si recobraran la gravedad de sus masas, ambos descienden, igualados de nuevo, con el mismo esplendor retardado que regía la subida. Semejantes a dos blancas burbujas carnales, su pesada materia parece poseer, no obstante, la misma calidad aérea de la cabellera que, en la faz opuesta de ese cuerpo, y casi en ángulo recto con la espalda,

acompaña, con idéntico ritmo, sus saltos dormidos.

Tales elementos de la figura ecuestre que cruza ante la fila, uno con los atributos de la pesadez —los senos—, el otro con las connotaciones de lo aéreo —la cabellera—, al aparecer a los hechizados espectadores con una dinámica idéntica, como si sus naturalezas contrarias intercambiaran mutuamente su signo, producían una fuerte sensación de irrealidad, una suerte de ebriedad, a causa de la enigmática identificación, revela de golpe, que pueden revestir las formas más antagónicas de la materia al ser recorridas por la energía poética.

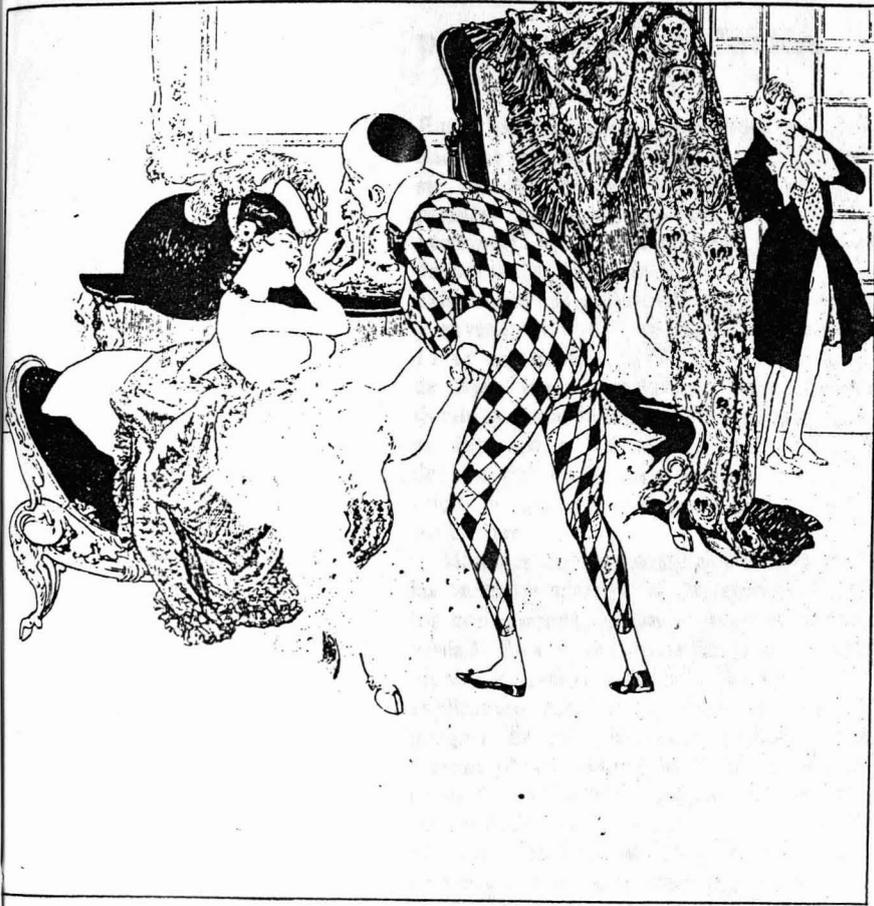
El inmenso escenario donde se desarrolla la ceremonia, en un silencio caliente, con el olor de los esteros y las naranjas, en medio de la noche, fue estremecido hasta las raíces por la música misteriosa del sistro. La Delfina lo agita, como presa de un estado mediúmnico, los ojos vidriosos, los labios ligeramente entrabiertos, por cuya comisura se desliza un delgadísimo hilo de baba que a veces se deshace en pleno vuelo.

Cuando pasa el caballo la luz de la luna destaca, con una dulzura casi angustiosa, el dorso de la opulenta criatura que lo monta, el fuerte contoneo de las nalgas, los dos pálidos hemisferios que duplican, sobre el lomo del animal, la imagen blanquísimas del astro. Cuando la amazona se aleja, la larga cola del caballo —con la complicidad de la sombra y de la perspectiva— parece insertada en las propias nalgas de la mujer, le confiere un aspecto pánico, sugiere una fastuosa simbiosis que excita los sentidos, con asociaciones de látigo, fustigación, cabalgadura y galope, inconscientemente referidas al blanco cuerpo de la mujer en aquella mágica atmósfera.

Al llegar al otro extremo de la línea, con la lenta suavidad de esos hilos de la Virgen que cruzan los campos, la Delfina, agotada por la tensión de atravesar aquel espacio magnético, se deslizó sin sentido hasta los brazos de Ramírez, quien, lanzándose a su encuentro, logró alcanzarla en el aire antes de que, ligero como un grano de polen, su cuerpo pesado y poderoso entrara en contacto con el suelo.

Se vio así a la Delfina, como si volara en sueños entre el olor penetrante del pasto, flotar hacia los belfos cubiertos de espuma del animal, detenido en seco, paralela al pescuezo mojado del mismo, al que rozaba todo a lo largo con la punta de sus pechos. En el trayecto, su cabellera y las largas crines de la bestia se entremezclaron. Poco a poco las bellas y poderosas piernas de la amazona se cerraron, su sexo se ocultó, al mismo tiempo que su cuerpo iniciaba una torsión, hasta quedar casi de espaldas en el aire, de nuevo los grandes globos de sus senos expuestos a la mirada de los gauchos, en la claridad de la noche.

Por un largo lapso el caballo, como inspirado, pareció posar sus ollares en esas tiernas esferas, e incluso aspirar profundamente el olor a sudor que



las impregnaba, con una delectación insospechable en un ser de su especie, en tanto la Delfina comenzaba a perder altura, en un lardo descenso, hasta llegar como una pluma a los brazos del Supremo Entrerriano. Al agitarse en la apasionada mano que lo empuñaba, el sistro emitió una última y agudísima nota y, como si se deshiciera un encantamiento, el potro se irguió de golpe, parado en dos patas, y ya con la velocidad natural, partió en una fuga frenética hasta desaparecer en la sombra. Simultáneamente todos los caballos de la tropa lanzaron un terrible relincho.

De todo aquello Semejante visión despertó en aquellos hombre un fanatismo inextinguible, una ciega fe en su empresa. Sus nervios comenzaron a distenderse, animados por el mismo entusiasmo de antes, hasta lograr, en una de las más brillantes campañas del Supremo Entrerriano, una serie de victorias decisivas a su favor.

Mucho más tarde, al cabo de una desafortunada campaña contra López, el soberbio Gobernador de Santa Fe, Ramírez fue vencido en un maldito arenal cordobés, en ese último combate suyo, cerca de Río Seco. Tras el desastre, lo de siempre: la huida a toda rienda para no caer en maríos del enemigo. Sólo un pequeño grupo acompaña al caudillo: la Delfina, tres gauchos y un sargento correntino revestido con una armadura del siglo XIII, en la cual el yelmo ha sido sustituido por una cabeza de burro coronada

por un chimango. Una nube de murciélagos sigue sus pasos, casi a ras de la polvareda de la huida, a través de unos campos cubiertos, de tanto en tanto, por matorrales de espinillo amargo.

Ese siniestro augurio ensombrece el corazón de los prófugos. Sin que los demás lo adviertan, el caballo de la Delfina se retrasa. Unos hombres de la partida que los persigue la alcanzan.

No lanza un grito, los músculos de su vientre se contraen como en un espasmo. Descarga un golpe de fusta contra el atacante. La parte velluda de sus ingles adquiere el aspecto de un rígido astracán, en el cual los reflejos de la angustia se manifiestan por la violenta erección de cada pelo, en cuyo extremo se produce una pequeña descarga eléctrica. La amazona, jadeante, puede apreciar el deseo sin límites que despierta en los gauchos que la aprisionan. Con un movimiento automático agita desesperadamente el sistro, cuyo sonido inmoviliza a Ramírez en su carrera, lo hace volver, lo lanza al vértigo y al destino con el deseo de salvarla. Lo logra al precio de su vida. Rueda ensangrentado entre las patas de los caballos, volteado por un pistoletazo y un golpe de lanza, a tiempo que en la última luz de sus pupilas se refleja, cada vez más pequeña, hasta desaparecer como un punto en el horizonte helado de la muerte, la postrera visión de los gauchos adictos que huyen a toda furia llevando con ellos a la mujer a quien amó locamente.

La jaula Le cortan la cabeza y se la envían, envuelta en un cuero fresco, al general López. El general López la hace colocar en una jaula de hierro. Toda una noche la tiene ante sí, sobre su escritorio, reconfortado con el espectáculo de ese despojo terrible impedido de esconderse en el fondo de la tierra. La cabeza golpea furiosamente contra los barrotes, aprieta el rostro contra ellos, husmea en torno en busca de una salida. De tanto en tanto sus labios helados farfullan juramentos y adioses; frases inconexas y turbias que López escucha con burla. Por momentos, el vencedor y su sangriento trofeo sostienen violentos diálogos, con voces roncadas de furor, que hacen retumbar los muros del cuartel y estremecen las raíces, mientras en los oídos del decapitado no dejan de resonar, desde toda lejanía, las notas misteriosas del sistro de la Delfina llamándolo sin tregua. Al día siguiente el Gobernador ordena que se cuelgue la jaula en uno de los arcos del Cabildo de Santa Fe.

Tales cabezas, que exaltan la ferocidad de la época, jalonan la República. La de Castelli en la plaza de Dolores, la de Acha en la Posta de la Cabra, la de Avellaneda en Tucumán, la del Chacho en la plaza de Olta, en plena Organización Nacional, etcétera, etcétera. Sobre el mapa aún informe del país ¿qué estrategia de tumbas, en vez de alfileres, señala las conquistas del odio con semejantes cabezas clavadas en lo alto de una pica?

Sade: el goce del instante

por Miguel Angel Morales

Entre los escándalos provocados por el Marqués de Sade, se encuentra el del año de 1772, cuando (para su regocijo teatral) suministra a dos prostitutas pastillas que contienen moscas cantáridas y otros excitantes. Las hetairas, creyéndose envenenadas, denuncian al Marqués y a su lacayo. A pesar de no existir pruebas suficientes, se les acusa de "sodomía y envenenamiento", siendo condenados a muerte el 11 de septiembre de 1772. Sin embargo, el Marqués de Sade logra escapar y huye a Génova, Italia, donde se hace llamar el conde Maza. Poco después, es detenido y de nuevo escapa. En 1777, se le detiene por el lío de las prostitutas; se renueva el juicio y queda libre, ya que no existen pruebas suficientes.

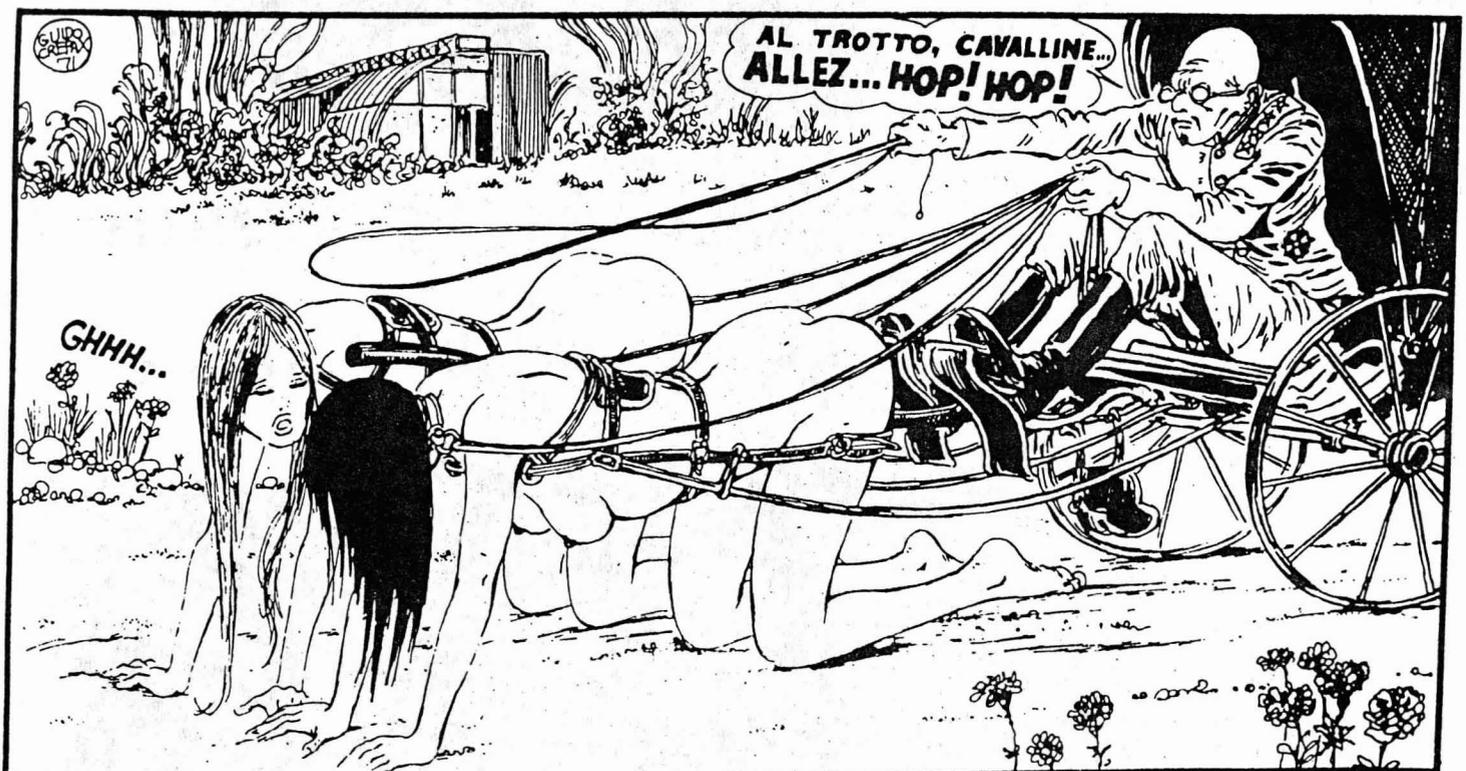
Mientras en los castillos y palacios se discutían las verdades eternas, el Marqués de Sade busca en los confinamientos quién tiene la razón y la justa verdad. Para 1784, se le traslada a la Bastilla y en pleno cautiverio estudia y medita; encuentra una explicación histórica a todas las perversiones que imagina. Es así como escribe *Aline et Valcourt*, o *le Roman philosophique* (en donde el Marqués toma el papel de Valcourt), la primera versión de *Justine ou les malheurs de la vertu* y *Les 120 Journées de Sodome*. También escribe novelas y obras de teatro lacrimógenas y medio perversas. Incluso, representan su *Oxtiern o les Malheurs du libertinage* en Versalles y en el teatro Molière.

Estamos en 1789, en plena Revolución Francesa. El Marqués de Sade cae en el frenetismo lírico y en

la logorrea: identifica su destino con el del pueblo. En *La Bastille dévoilée* se narra: "Los disturbios de París obligaron entonces al gobernador a redoblar las precauciones, y a consecuencia de ello a prohibir el paseo por las torres a todos los prisioneros. Sade no estuvo muy contento de tales medidas; se enfureció y prometió hacer alboroto espantoso... M. de Launey persistió en su negativa: Sade cogió entonces un largo tubo de hoja de lata, mediante esta especie de bocina que adaptó a su ventana, que daba sobre la calle Saint-Antoine, grita, 'congrega mucha gente; prorrumpen en invectivas contra el gobernador; invita a los ciudadanos a socorrerle; confiesa que quieren degollarle...' El gobernador, furioso, manda una carta a Versalles; la contestación indica que al Marqués de Sade debe ser transferido al hospital de Charenton.

Para esta revolución, la obra de Rousseau era importante y fundamental. En el primer párrafo de su *Contrato Social*, expresa: "El hombre ha nacido libre y por todas partes está encadenado". Para Rousseau, al igual que el Marqués de Sade, la naturaleza otorga todas las fuerzas para que el hombre sea libre: son buenos y saludables; en cuanto viven en estado primitivo. En Sade, tampoco existe una diferencia entre el hombre y la naturaleza: "¿Qué es el hombre y qué diferencia existe entre él y los demás animales de la naturaleza? Ninguna". Al igual que Rousseau, Sade busca esa libertad tan negada por dioses, monarcas y por la cárcel: "No perdamos de vista que queremos formar

88





hombres libres y no viles adoradores de Dios". Por lo tanto, no es extraño que Sade incitara al pueblo a la rebelión y, de paso, exponer su sufrimiento privado.

Estas coincidencias entre Sade y Rousseau, se encuentran entre Sade y los filósofos La Mettrie, D'Holbach y Helvetius; en ellos también la naturaleza reina.

Para La Mettrie, la naturaleza, léase fuerzas netamente humanas, es la madre de todo lo existente; para Holbach, el ateo es el hombre que conoce, perfectamente, las leyes de la naturaleza; Helvetius, en *Dal espíritu*, declara: "El hombre virtuoso no es aquel que sacrifica sus placeres, sus costumbres, sus pasiones más fuertes al interés común, sino aquel cuyo más fuerte pasión concuerda de tal manera con el interés general que se va arrastrando a la virtud por la necesidad". Entonces, el Marqués de Sade constituye una teoría que subyace en todos sus textos: el hombre debe buscar en su laboratorio particular, su propio cuerpo, todas las experiencias posibles, sobre todos las que exige la naturaleza. No importa morir o quedar estéril, siempre existirá la perversión posible para continuar en el gozo perpetuo. Curiosamente, los libertinos siempre están llenos de semen y cada eyaculación los acerca más a la eternidad: son los héroes que la naturaleza exige y reclama.

El Marqués de Sade se cree un ingeniero de las

"máquinas de la voluptuosidad"; pero eso, aspira a la genialidad de Newton y Copérnico: "Pruébame con Newton más que con Descartes y con Copérnico más que con Ticho-Brahé; explícame solamente por qué una piedra cae cuando se le lanza hacia arriba... y te perdonaría ser un moralista al demostrarme que eras aceptable físico. Quieres analizar las leyes de la naturaleza y tu corazón, hecho a su imagen, es para tí enigma sin solución".

Rousseau sostuvo que debía gobernar el pueblo, no el soberano; en democráticos términos, también el Marqués de Sade construye en sus orgías personajes de diferente rango, linaje, clase y parentesco: el monarca fornicaba con el lacayo, la mujer aristocrática con el sirviente, el pederasta con el adulto, el homosexual con el niño, el funcionario con la ciudadana, la madre con el hijo, el conde con la moza, el padre con su hijo, lesbianas con libertinas, maricas con fálicos hombres, ancianos con ninfetas, miembros de la Sociedad del Crimen con ramerías, hombres blancos con negros, monjes carmelitas con inocentes mujeres, vestidos con encuerados, coprófagos con masoquistas, sádicos con moribundos; la sociedad aristocrática y monárquica se mezcla en infernales ayuntamientos. El Marqués de Sade ya no explora las comedias versallescas, pastoriles y tartufianas, sino que inaugura la era del libertinaje y de la masacre: "El proceso de *Tartuffe* fue hecho por los beatos; el de *Justine* será obra de los libertinos".

Desafortunadamente, estas notas no aspiran al catálogo de todas las manifestaciones sexuales que aparecen en la obra de Sade. Pero muchos comentaristas han dicho que son monótonas y que la lectura empieza a aburrir con tanta posición y batalla corporal. Sin embargo, sostiene Roland Barthes, la monotonía ocurre con "frecuencia que a la reprobación moral, que se hace de Sade, se le dé la forma decepcionante del desagrado estético: se declara que Sade es monótono... Sade es monótono si fijamos nuestra mirada en los crímenes contados y no en los logros del discurso".

Así, nos adentramos en las copulaciones extravagantes, e imposibles de realizar, de los libertinos sadianos. Ahí, los penes se vuelven fuelles incansables y las vulvas y anos en simples orificios. Estamos en la erótica-ficción donde las pirámides corporales jamás se derrumban y donde el desgaste sexual jamás acontece. Estamos en los confinamientos y en los territorios de Sade, donde el placer y la fantasía se compensan. Algo parecido a lo que Charles Fourier había imaginado en sus intrincados y utópicos "falansterios".

Sade utiliza los cuerpos de los libertinos como premisas, silogismos que tratan de poner a prueba el reino del paraíso sexual. Incluso en un diálogo aséptico como *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (Diálogo entre un sacerdote y un moribundo, 1782), aparece, otra vez, el reinado de la naturaleza. Para el moribundo, al contrario del sacerdote, la



voluptuosidad el placer máximo es él; es un silogismo tanto de la naturaleza como de la lujuria: "Sólo me arrepiento de no haber reconocido la omnipotencia de la naturaleza. . . Amigo mío, la voluptuosidad fue siempre el máspreciado de mis placeres y yo lo he incensado toda mi vida".

El Marqués de Sade demuestra que una de las leyes de la naturaleza es la destrucción, todo tipo de destrucción; pero en sus obras no vemos jamás genitales minados. Aparentemente, el libertino no sólo destruye y castiga a otros cuerpos, sino que aniquila su sexo, con la misma saña con que castiga a los demás cuerpos.

La lógica de los personajes de Sade (libertinos y maestros de escena) es la de hacer pasar un cuerpo en objeto inmóvil; poseerlo (no pensarlo), golpearlo, eseterarlo, deyectarlo, insuflarlo, oradarlo o fornicarlo. Para esta posesión no les importa incurrir en flagelaciones, prostitución, sodomía, incesto, libertinaje a ultranza, coprofagia, violación tumultaria o emplear "las fantasías sacrílegas y los gustos crueles". Se mecaniza el cuerpo, aunque en cada copulación el libertino toma un nuevo papel sexual: "¡Es tan hermoso cambiar de sexo, hacer uno a su turno de puta, entregarse a un hombre que nos trata como a una mujer, llamarlo 'amante', declararse su 'querida'! ¡Qué voluptuosidad amigas mías!"

En *Les 120 Journées de Sodome*, el Marqués de Sade se propone enriquecernos en materia sexual, al



presentarnos seiscientos perversiones: en la advertencia preliminar se presenta el libro como el más "obsceno y vicioso" que jamás se halla escrito entre los antiguos y los modernos. Efectivamente, los libertinos que se congregan en el castillo Silling (una especie de Bastilla disoluta y carnífera), despliegan una mecánica de los cuerpos, uniéndose unos a otros. Todo esto imaginado desde los calabozos y mazmorras en que estuvo confinado el Marqués.

Esta imaginación partió de la novela gótica (Sade ve que en ellas "el sortilegio y la fantasmagoría constituyen casi todo el mérito") y de las novelas eróticas que habían inaugurado *Clarissa* de Richardson, *La religiosa* de Diderot, *Julie ou la Nouvelle Heloïse* de Rousseau y las novelas de Voltaire, Marmontel y Fielding.

Cuando se le acusa de escribir libros pornográficos e inmorales (especialmente de Villetterque que comenta *Les crimes de l'amour*, Crímenes del amor, 1880), el Marqués de Sade injuria y se disculpa de que jamás escribirá "libros inmorales". Esta defensa, recuerda lo que escribe en *Idée sur les roman*: "...lo repito, jamás pintaré el crimen bajo otros colores que los del infierno, quiero que aparezca desnudo, que se le tema, que se le deteste, y no conozco otra manera de conseguirlo que mostrarlo con todo el horror que le caracteriza. ¡Guay a todos aquellos que lo rodean de rosas!". Esta declaración, es más una denodada defensa contra un posible enemigo, que un verdadero proyecto a seguir. Apollinaire hace notar que hay en *Justine*, una frase que contradice la cita del Marqués de Sade: "Yo he conseguido el camino del vicio, hijo mío. En él sólo he encontrado rosas".

Pecados capitales en el universo sadiano: el interés, el egoísmo (con la "avaricia comienza nuestra ruina y la imbecilidad la mata"), la familia y el amor. En los santuarios profanos en donde se organizan orgías no existen estos pecados: ya sin clases sociales, se evita el interés; el egoísmo disminuye fornicando con los familiares, porque todos deben estar en la Gran Familia Humana y el amor ("locura del alma") sólo nos trae desgracias, ya que busca sujetos, no objetos: "¿Qué es el amor? Me parece que no se lo puede considerar sino como efecto, en nosotros, resultante de las cualidades de un bello ser; si poseemos el objeto, hémos ya contentos; si nos es imposible tenerlo, nos desesperamos... ¿Eso es vivir? ¿No es más bien, privarse voluntariamente de todas las dulzuras de la vida? ... Si debiéramos amar siempre al objeto de adoración, si fuese cierto que no debiésemos abandonarlo nunca, continuaría tratándose de una extravagancia, pero al menos excusable... ¿Hay muchos ejemplos de las relaciones eternas...?"

Por eso, Sade no establece una dialéctica del deseo o de nuestras aspiraciones ocultas: todo se encuentra dentro de la mecánica de la voluptuosidad y en el instante del goce, por eso, incita a las



mujeres al desenfreno: "¡Oh, niñas voluptuosas, entreguen pues sus cuerpos tanto como puedan! Forniquen, gocen, he ahí lo esencial". Lema que podría ser de las mujeres del siglo XX.

El ocho de diciembre de 1793, el Marqués de Sade es detenido por "moderado" y se le recluye en Madelonnettes, en Carmes y Picpus; no recobra la libertad hasta el mes de octubre de 1794. Cuatro años después publica, en diez volúmenes y con más de cien ilustraciones, la nueva *Justine y Juliette* que son requisadas por la policía; el seis de marzo de 1801 es arrestado y conducido a la prisión de Sainte-Pelagie, aparentemente por escribir estos libros obscenos. Pero en realidad es encarcelado, por, supuestamente, haber escrito el panfleto *Zoloé* dirigido contra Napoleón y Josefina. Bataille comenta que si bien Sade no fue el autor de dicho panfleto, merecía serlo por la fuerza provocadora con que está escrito.

El 9 de marzo de 1803, se le traslada a Charenton, donde se le instala con su amante Marie-Constance. Obras de reclusión: *La Marquise de Ganges* (1813), que trata sobre un tema histórico; Cinco comedias que se representaron en el *Théâtre-Français* y que le permitieron vivir durante cinco años; cuatro dramas y las novelas históricas *Isabelle de Bavière* y *Adélaï de Brunswick, princesse de Saxe*; once cuadernos de diario de la detención de Sade en Vincennes y Charenton (están escritos en una

clave que él sólo tenía); cinco cuadernos de *Notes, Pensées, Extraits, Chansons y Mélanges*, donde el Marqués se entrega a sus remordimientos. En estos cuadernos se descubre que escribió la novela *Conrad y Marcel* y sus *Mémoires* o *Confessions*.

Coulmier, que fue diputado para dos Asambleas Nacionales, era director del hospicio de Charenton, cuando Sade fue recluido. Apoyaba la idea de utilizar las representaciones de teatro y danza como terapia para los enfermos mentales. Organizó una sala de teatro con palcos para la dirección y plataformas paralelas para que los enfermos (no peligrosos) pudieran salir a las representaciones. En la sala se admitían casi exclusivamente invitados de la ciudad. Según la lista que se ha conservado, el Marqués de Sade personalmente invitó, en una ocasión, a más de noventa personas. Incluso la alta sociedad consideraba un honor exquisito asistir a las representaciones de El Divino Marqués, como lo llamó Apollinaire.

En el teatro, Sade encuentra un equilibrio entre la "combinación de los cuerpos y el encadenamiento de las razones" (Foucault). La representación (presentar de nuevo) es la nueva mecánica de la lujuria. El perverso, al quedar sólo instantes frente al objeto, busca una representación; la diversificación y la multiplicación de ese instante: la perversidad se repite en el foro, porque el momento del goce se disuelve en la realidad.

Esta repetición, anota Severo Sarduy, es lo más importante en la obra de Sade; no sólo la repetición del escarnio o la teatral; sino la "blasfemia como acto erótico consagra en cada *jornada* a la burla del poder invisible (Dios), para permitir la caída del poder visible (el Rey); reivindica cada acto en nombre del ateísmo y la revolución"

Pero también, el Marqués de Sade había descubierto sus mecanismos de transgresión al erotismo, la cultura y la religión en *Les 120 Journées de Sodome*: "Para reunir el incesto, el adulterio, la sodomía y el sacrilegio, él fornicará a su hija casada con una hostia". Aquí, se encuentra la transgresión a la humanidad y a las leyes religiosas y humanas (el incesto), de la sexualidad (sodomía) y de la iglesia (el cuerpo de Cristo sirve para fornicar y dar placer); todo ello en una simple fornicación que se deja regir por la naturaleza, como lo había pedido e imaginado el Marqués de Sade.

El 2 de diciembre de 1814 muere el Marqués. Las cláusulas de su testamento no se han cumplido; en él pide: "...Una vez tapiada, la fosa será sembrada de bellotas, para que en el futuro se confunda mi sepulcro y el bosque. De esta manera los rastros de mi tumba desaparecerán de la superficie de la tierra, como el precio que mi memoria se borrará del espíritu de los hombres; excepto, pese a todo, del pequeño número de los que han querido amarme hasta el último momento y de quienes llevaré un dulce recuerdo a la tumba".



Georges Bataille

El ojo del gato

92

Es imposible no publicar a George Bataille en un número consagrado al Erotismo: últimamente se ha liberado a este escritor francés de la censura que impedía su difusión: varias obras se han traducido al español por editoriales españolas o latinoamericanas y sus obras completas se editan bajo la dirección de Michel Foucault en Gallimard. Insertamos ahora un breve fragmento de su novela "autopornográfica" Historia del Ojo, publicada con el pseudónimo de Lord Auch y que aparecerá pronto en la Editorial Premiá cuya colección Los brazos de Lucas contiene obras eróticas solamente, entre ellas Los once mil falos de Apollinaire, Las tres hijas de su madre y el Manual de civismo de Pierre Louys, Giamiani de Musset, Lulú la meona de Fernando de Tola y próximamente El pálido pie de Lulú de Hernán Lavín.

La R.

Crecí muy solo y desde que tengo memoria sentí angustia frente a todo lo sexual. Tenía cerca de 16 años cuando en la playa de X. encontré a una joven de mi edad, Simone. Nuestras relaciones se precipitaron porque nuestras familias guardaban un parentesco lejano. Tres días después de habernos conocido Simone y yo nos encontramos solos en su quinta. Vestía un delantal negro con cuello blanco almidonado. Comencé a advertir que compartía conmigo la ansiedad que me producía verla, ansiedad mucho mayor ese día porque intuía que se encontraba completamente desnuda bajo su delantal.

Llevaba medias de seda negra que le cubrían por encima de las rodillas; pero aún no había podido verle el culo (este nombre que Simone y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo). Tenía la impresión de que si apartaba ligeramente su delantal por atrás vería sus partes impúdicas sin ningún reparo.

En el rincón de un corredor había un plato con leche para el gato: "Los platos están hechos para sentarse", me dijo Simone, ¿Apuestas a qué me siento en el plato?"—"Apuesto a qué no te atreves", le respondí, casi sin aliento.

Hacía muchísimo calor. Simone colocó el plato sobre un pequeño banco, se instaló delante de mí y sin separar sus ojos de los

míos, se sentó sobre él sin que yo pudiera ver como empapaba sus nalgas ardientes en la leche fresca. Me quedé delante de ella, inmóvil; la sangre subía a mi cabeza y mientras ella fijaba la vista en mi verga que, erecta, distendía mis pantalones, yo temblaba.

Me acosté a sus pies sin que ella se moviese y por primera vez ví su carne "rosa y negra" que se refrescaba en la leche blanca. Permanecemos largo tiempo sin movernos, tan conmovidos el uno como el otro. De repente se levantó y ví escurrir la leche a lo largo de sus piernas, sobre las medias. Se enjuagó con un pañuelo pausadamente dejando alzado el pie, apoyado en el banco, por encima de mi cabeza y yo me froté vigorosamente la verga sobre la ropa, agitándome amorosamente por el suelo. El orgasmo nos llegó casi en el mismo instante sin que nos hubiésemos tocado, pero cuando su madre regresó, aproveché, mientras yo permanecía sentado y ella se echaba tiernamente en sus brazos, para levantarle por atrás el delantal sin que nadie lo notase y poner mi mano en su culo, entre sus dos ardientes muslos.

Regresé corriendo a mi casa, ávido de masturbarme de nuevo, y al día siguiente por la noche estaba tan ojeroso que Simone, después de haberme contemplado largo rato, escondió la cabeza en mi espalda y me dijo seriamente "no quiero que te masturbes sin mí".

Así empezaron entre la jovencita y yo relaciones tan cercanas y tan obligatorias que nos era casi imposible pasar una semana sin vernos. Y sin embargo apenas hablábamos de ello. Comprendo que ella experimente los mismos sentimientos que yo cuando nos vemos pero me es difícil describirlos. Recuerdo un día cuando viajábamos a toda velocidad en auto y atropellamos a una ciclista que debió haber sido muy joven y muy bella: su cuello había quedado casi decapitado entre las ruedas. Nos detuvimos mucho tiempo, algunos metros más adelante, para contemplar a la muerta. La impresión de horror y de desesperación que nos provocaba ese montón de carne ensangrentada, alternativamente bella o nauseabunda, equivale en parte a la impresión que resentíamos al mirarnos. Simone es grande y hermosa. Habitualmente es muy sencilla: no tiene nada de angustiado ni en la mirada ni en la

77

Traducción de Margo Glantz



PA EN TIKI
KLAUS RODEEL

93

voz. Sin embargo, en lo sexual se muestra tan bruscamente ávida de todo lo que violenta el orden que basta el más imperceptible llamado de los sentidos para que de un golpe su rostro adquiera un carácter que sugiere directamente todo aquello que está ligado a la sexualidad profunda, por ejemplo la sangre, el terror súbito, el crimen, el ahogo, todo lo que destruye indefinidamente la beatitud y la honestidad humanas. Ví por primera vez esa contracción muda y absoluta (que yo compartía), el día en que se sentó sobre el plato de leche. Es cierto que apenas nos mirábamos fijamente, excepto en momentos parecidos. Pero no estamos satisfechos y sólo jugamos durante los cortos momentos de distensión que siguen al orgasmo.

Debo advertir que nos mantuvimos largo tiempo sin acoplarnos. Aprovechábamos todas las circunstancias para librarnos a actos poco comunes. No sólo carecíamos totalmente de pudor, sino que por lo contrario algo impreciso nos obligaba a desafiarlo juntos, tan impúdicamente como nos era posible. Es así que justo después de que ella me pidió que no me masturbase solo (nos habíamos encontrado en lo alto de un acantilado), me bajó los pantalones, me hizo extenderme

por tierra, luego ella se alzó el vestido, se sentó sobre mi vientre dándome la espalda y empezó a orinar mientras yo le metía un dedo por el culo que mi semen joven había vuelto untuoso. Luego se acostó, con la cabeza bajo mi verga, entre mis piernas; su culo al aire hizo que su cuerpo cayera sobre mí; yo levanté la cara lo bastante para mantenerla a la altura de su culo: sus rodillas acabaron apoyándose sobre mis hombros— “¿No puedes hacer pipí en el aire para que caiga en mi culo?”, me dijo “—Sí, le respondí, pero como estás colocada, mi orín caerá forzosamente sobre tus ropas y tu cara”— “¡Qué importa!” me contestó; hice lo que me dijo, pero apenas lo había hecho la inundé de nuevo, pero esta vez de hermoso y blanco semen.

El olor de la mar se mezclaba entretanto con el de la ropa mojada, el de nuestros desnudos y el del semen. Caía la tarde y permanecimos en esta extraordinaria posición sin movernos hasta que escuchamos unos pasos que rozaban la hierba.

— “No te muevas, te lo suplico”, me pidió Simone. Los pasos se detuvieron pero nos era imposible ver quién se acercaba. Nuestras respiraciones se habían cortado al unísono. Levantado así por los aires, el culo de Simone representaba en verdad una plegaria todopoderosa, a causa de la extrema perfección de sus dos nalgas, angostas y delicadas, profundamente tajadas; estaba seguro de que el hombre o la mujer desconocidos que la vieran sucumbirían de inmediato a la necesidad de masturbarse sin fin al mirarlas. Los pasos recomenzaron, precipitándose, casi en carrera; luego ví aparecer de repente a una encantadora joven rubia, Marcelle, la más pura y conmovedora de nuestras amigas.

Estábamos tan fuertemente enracimados en nuestras horribles actitudes que no pudimos movernos ni siquiera un palmo y nuestra desgraciada amiga cayó sobre la hierba sollozando. Sólo entonces cambiamos nuestra extravagante posición para echarnos sobre el cuerpo que se nos libraba en abandono. Simone le levantó la falda, le arrancó el calzón y me mostró, embriagada, un nuevo culo, tan bello, tan puro, como el suyo: La besé con rabia al tiempo que la masturbaba: sus piernas se cerraron sobre los riñones de la extraña Marcelle que ya no podía disimular los sollozos.

El amor libertino

por Guillermo García Oropeza



Como todo lo humano, el amor está también sujeto a la tiranía de los estilos. No se ama igual —al menos en apariencia— en un siglo que en otro. Implacablemente, todo se transforma y quien ama hoy como ayer se expone al peligro mayor de ser risible.

La ley del cambio hace así, del Romanticismo del siglo XIX, materia cómica; el amor moderno lo repudia afirmando su nueva indiferencia, su democracia sexual, su erotismo atlético, su obsesión por no tener estilo. Amor psicoanalítico, en “blue-jeans”, amor de brusquedades, de vocabulario limitado hasta el gruñido antropoide, de frecuentes (y grotescas) crisis de identidad. El estilo de amor más lamentable desde que —si hemos de creer a Denis de Rougemont— los trovadores lo inventaron en la Edad Media para llenar alguna larga y aburrida sobremesa provenzal.

Y frente a nuestro triste estilo amatorio, el amor a la manera del siglo XVIII recupera prestigios, un amor que se nos presenta tan exótico como las imágenes de la pintura galante, como las fanfarrias de brillantes estrépitos que divertían al Rey, como las pelucas blancas, como los lunares en las empolvadas mejillas, como la geometría encantada del “jardin français”.

Este amor exótico tan distinto al de hoy, nos atrae por la ley histórica de veneración a lo que es antiguo y no simplemente viejo.



El siglo XX, en ruptura filial con el XIX, admira las veleidades del abuelo dieciochesco.

Desde el prestigio renovado del Marqués de Sade hasta las imágenes (visita deleitosa a un castillo poblado por Constables y Gainsboroughs) del “Barry Lyndon” de Kubrick, las resurrecciones de Casanova o ciertas demoras de Carpentier en los goces del *Siglo de las Luces*, los síntomas del retorno del *Ancien Régime* en la sensibilidad moderna se multiplican. Nostalgia de la razón quizá, de la ligereza, de la virtud suprema de la elegancia. Nostalgia de las dulces tiranías de un gran estilo.

Antes que nada habrá que situar al siglo XVIII dentro de la Historia del Amor, una Historia tan vaga y discutible como todas, pero que lucen célebres (y líricos) cronistas como Bataille, Ortega o Gustave Cohen.

Esta Historia del Amor marca su invención en el Languedoc medieval. Antes de eso, sólo habría antecedentes, pre-amores. Sólo que esos antecedentes serían tan complejos, tan ricos como el amor propiamente dicho.

Así, los romanos tienen un *Amor* puramente físico que florece en las páginas de Petronio o Marcial. Su gran teórico, Ovidio, nos dice “Yo sólo enseño los amores ligeros” pero los profundos —la *pietas*, la *caritas*— también existían en su plenitud y fecundidad.

El caso griego, analizado también hasta la saciedad, acusa una cierta ausencia del amor. La dicotomía de la mujer (hetaira o prisionera del casto gineceo), la soledad del hombre, las debilidades epicenas y el brillo del análisis platónico que define al amor en tres grados ascendentes: el que persigue a los cuerpos y los que desean la belleza de este mundo y la belleza eterna y absoluta, nos parecen fenómenos lejanos a nuestra percepción del amor. Sin embargo esa locura que Venus induce en sus víctimas, el amor que asesina a Fedra, que inquieta a los pastores de la primera Arcadia, se parece demasiado a los amores llamados modernos.

Venus encuentra en San Pablo un extraño opositor. El cristianismo añadirá a los componentes del amor clásico una potente invención: *la castidad*.

Esa castidad hoy llamada represión, que nosotros menospreciamos, olvidando su importancia en la composición amorosa. Castidad esencial al romanticismo, pues al retardar los desencantos que inevitablemente surgen de la realización de los deseos, procura una tregua y una exaltación.

Al Occidente pre-amoroso, llegará por el camino de España, el refinamiento del erotismo árabe. Cualquier lector de la poesía agarena sabe lo presuntuoso que resulta situar el principio del amor en Europa olvidando la sutileza total de una sensualidad que incluye aromas, texturas, nostalgias, melancolías, obscenidades al quehacer amoroso, mucho antes que los poetas de ese mundo oficial, que es el Occidente, lo descubrieran.

Sin embargo, la historia amorosa quiere que en el sur de Francia y en el siglo XII o en el XIII aparezca el amor o más bien dicho, los amores. Y así tenemos la “fin’amors” y la “fals’amors”; dos caras de la misma emoción. La “fin’amors” es un afecto adúltero y cortesano. Es también sospechosamente literario. A su ímpetu escribirán los trovadores como Jaufré Rudel o Bernard de Ventadour. Difícil de definir, la “fin’amors”, parece sin embargo nacer siempre de la oposición entre deseo y respeto. Es un amor que tiene que pasar ciertas pruebas como la de una noche en que los amantes duermen castamente uno junto al otro.

El amante rinde a su dama un largo servicio de amor, es su vasallo y le debe “l’obediensa” en espera de un premio (le



guerredon), que culminará en la final posesión. Cualquier atropello, cualquier torpeza, destruirán el poético equilibrio de la "fin'amors" que se transforma en "fals", es decir en brutal concupiscencia.

Estos amores provenzales son entretenimientos de una nobleza ociosa e inventiva y nada tienen que ver con los amores, menos complejos quizá, pero más suculentos de un pueblo aún ajeno a la literatura. Habrá que esperar que cronistas menos finos que los trovadores, como nuestro Arcipreste, lo retraten con vigorosos regocijos.

El amor provenzal es exclusivo como lo será a su tiempo el libertino. Parecería que la historia del amor es tan snob como los personajes de Proust: sólo se interesa en las invenciones y escándalos de las aristocracias.

De cualquier modo, ya en sus comienzos, el amor provenzal tiene afinidades y simpatías con la mística religiosa, ya sea con la ortodoxia de San Bernardo o con la herejía de los Cátaros, como quiere Denis de Rougemont. Este factor, el religioso o el herético, continuará presente en la composición del amor dieciochesco.

Conocida es la filiación del "Dolce stil nuovo" al "fin'amors". Dante como Petrarca continuará esta tradición idealista que culmi-

na en la canonización poética de Beatriz. El Renacimiento traerá, entre tantas excentricidades griegas, al platonismo, que eleva al amor a las alturas más hermosas de la irrealidad.

Pero en contrapunto, el amor concupiscente castigado ahora por las marcas del morbo gálico, florecerá absolutamente indiferente a las sutilezas de los idealistas. Una sólida tradición que incluye a Chaucer, a Boccaccio, a Juan de Timoneda y a Margarita de Navarra por no mencionar sino a los mayores, desafía y equilibra los excesos de los amantes de las eternas Dulcineas.

El siglo XVII traerá para Francia una edad de oro y de grandilocuentes clasicismos. Es la época de los amores en tono mayor de los personajes de Racine o de Corneille: los pastores pueblan nuevas arcadias y castas ninfas prefiguran a las libertinas del siguiente siglo. Madame de Lafayette iniciará en una novela tersa y compacta una gran tradición francesa de análisis implacable del amor. Al Jansenismo debe sin duda "La Princesse de Clèves" su austeridad, como al catolicismo la deberá Francois Mauriac. Religión y Amor jamás parecen alejarse.

El amor libertino llegará a su mayoría de edad en la Francia del XVIII. Pero no únicamente en ella; se tratará de un fenómeno europeo. Inglaterra dará no solamente grandes libertinos de carne y hueso sino además una de sus más perfectas encarnaciones literarias en el malvado seductor de la virtuosa Clarissa de Richardson: Lovelace. A su vez, Italia tendrá en Casanova un libertino afligido por el mal de letras; al revisar los múltiples volúmenes de sus "Memorias" sospechamos que sus seducciones, como decía Oscar Wilde de los diarios íntimos, se realizaban para ser publicadas. Rusia tendrá en Catalina una insaciable libertina como España dará al género una de sus figuras más fantásticas: aquel Godoy, Príncipe de la Paz, que gozó los favores de una reina pasional y las tolerancias de un marido indiferente, el Carlos IV que Tolsá transformó en romano emperador para México.

Así como el amor libertino no es exclusividad francesa tampoco será el único a la moda en el siglo XVIII: junto a él sobrevivirán los amores al antiguo modo y aparecerán los primeros brotes de un Romanticismo que hará eclosión durante el siguiente siglo.

Pero de alguna manera el amor libertino influye ampliamente en las costumbres y arte de la época. Ya sea como expresión profunda en los grandes seguidores del movimiento o como moda superficial en los imitadores. El libertinaje es ubicuo.

Un libertinaje que es a la vez estilo de amor y de arte. Erotismo sí, pero también literatura y expresión plástica. Péter Nagy calcula que se escribieron en la Francia dieciochesca no menos de 1500 novelas libertinas. La mayor parte de ellas, claro está, eminentemente olvidables en contraste con algunas realizaciones maestras como "Le Paysan Parvenu", el "Opus" de Sade y las culminantes "Liaisons Dangereuses" de Choderlos de Laclos.

Y a la literatura se añade una pintura galante de similar abundancia así como una escultura y ¿por qué no? una arquitectura libertina, escenario espléndido de seducciones y excesos.

El libertinaje es pues un fenómeno mayor, preñado de consecuencias y reverberaciones. Una extraña invención de una sociedad civilizada y moribunda.

El amor libertino es un entretenimiento aristocrático. Se trata de un juego de gran estilo cuya "mise en scène" requiere de costosos preparativos. Florece en castillos y palacios pero sobre todo en esos ambientes especializados que son las "Folies" o "petites maisons" edificadas con el más desbocado gusto.

Al edificar estos refugios libertinos los grandes señores siguen el



ejemplo real: Luis XV tiene su "folie" en "l'Ermitage", escondido entre las frondas del Parc-au-Cerfs de Versailles.

Entre las muchas descripciones de la época de aquellas "folies" o "petites maisons" nos encontramos con este reporte policial que se refiere a la del Barón de la Haye:

"La petite maison del Barón de la Haye se encuentra en la calle Plumet, y sus jardines dan sobre el boulevard de los Inválidos. La reja, por ese lado, está cubierta con persianas verdes, lo que no impidió descubrir en las circunstancias que usted bien conoce, la celebración de una orgía mitológica actuada "au naturel" en el estanque de mármol del lugar por nueve bellas actrices y el joven Duque de S... , ellas como Musas, él como Apolo...

...La fachada exterior de esta casa, por el lado de la calle Plumet, está descuidada a propósito, pareciendo la de una antigua morada a punto de desplomarse. La puerta es de madera carcomida y de la cual se han quitado los clavos. Es el deterioro de una casa del pueblo. Tras la puerta, la perspectiva interior presenta a la mirada del curioso una pared de adobes cubierta de tejas huecas, lo que da una apariencia de pobreza y mazquindad que oprime el corazón. Pero en cuanto las personas favorecidas por el secreto, han pasado este miserable muro, ven una terraza circundada por columnas donde lucen tres estatuas de mármol blanco. A la derecha está una elegante fuente; sobre un macizo, dos náyades acarician a una Quimera; a un lado se ve un grupo formado por ninfas y sátiros frente a unas sílfides.

Enseguida está una columnata de mármol que conduce al edificio principal, compuesto de un solo piso, pero levantado a una altura de cinco pies. Se sube por una rampa doble y circular. En medio de la cual se halla el famoso grupo de bronce del Laocoonte...

Y así los policías van descubriendo los prodigios de esta casa de placer, decorada con cuadros de Watteau, bronce griegos y muebles firmados. La culminación de esta placentera misión se encuentra en la recámara que es "un templo elevado al sueño y al amor", donde reina entre cortinas inglesas y amorcillos de mármol el asombro de una cama:

"El lecho sobrepasa todo lo que se ha visto hasta ahora. Como una roca formada de malaquita, de ágata y de otras materias parecidas, se levanta una concha inmensa con los lados rosa-azul, oro y plata que sostiene una canasta tan llena de flores que los mimbres dorados, rotos en varios lugares dejan salir, no sin elegancia en su fortuita caída, guirnaldas de rosas, lirios, anémonas, amapolas, tulípanes y claveles... En las cuatro esquinas, sobre pedestales y formando la mesita de noche o los "armoires de propreté" (muebles destinados a ocultar elegantemente el "pot de chambre"), están las estatuas del Sueño, del Silencio, de Morfeo y de la Noche. Sostienen con una mano un candelabro antiguo de varios brazos y con la otra las cortinas del lecho y el baldaquino en forma de corona. Bajo este baldaquino hay un Amor dorado, pendiente: parece descender sobre los que ahí descansan, y les presenta dos coronas, sin duda en recompensa por sus amorosos trances..." y así continúa en envidioso azoro este reporte policial de una "petite maison" libertina.

En estos palacios amorosos los placeres se multiplican —y no sólo los más obvios y directos— sino refinamientos tales como el teatro, ya que una "petite maison" sin sala de teatro estaba incompleta. Igualmente lo hubiera estado sin un comedor donde servir esa invención galante del gran libertino Duque de Richelieu (no confundir con el kissingeriano Cardenal): los "petits soupers".

Estos eran a los grandes y formales banquetes oficiales como la música de cámara a las sinfonías; "les petits soupers" estaban precedidos ya sea de una partida de caza ligera o una "promenade galante" en carroza que sirve para que las damas puedan lucir sus atavíos y caprichos. La imagen más bella de estos divertimentos la da por supuesto el Watteau de las *Fêtes Champêtres*.

Los personajes del mundo libertino, así como sus costumbres, tienen un fuerte carácter teatral; lo que en parte se explica por la abundancia de gente de teatro entre sus filas. Aquí nos encontramos con una especie peculiar: la cortesana, que conjuga el oficio del teatro con algún otro menos respetable. Esas cortesanas eran por lo general mujeres del pueblo con afinidades secretas a la elevación social procurada por el libertinaje; "filles de vertu mourante" que eran introducidas al gran mundo por algún director de teatro que les enseñaba danza, canto y representación, talentos necesarios para acceder a la sociedad de buen tono. Una sociedad que las adoraba olvidando sus oscuros orígenes. Su oficio sin embargo es duro; han de estar al día en poesía, en novela, en noticias, en filosofía; hermanas pecadoras de las Preciosas Ridículas de Molière lo son también de las "horizontales" que poblarían la Belle Époque y las imaginaciones de Swann.





El ser actriz tenía sus ventajas, la menor de las cuales no era la de estar exentas de persecuciones policíacas. Cortesanas a las que un famoso cronista de la época, "l'Espion anglais", dedica este pequeño homenaje:

Vosotras tomáis en general, al placer como finalidad, a todos los hombres como objeto y la dicha pública como único fin de vuestras sublimes especulaciones. Eternas víctimas, siempre sobre el altar, vosotras hacéis más felices en un solo día que las otras durante toda su vida. Sí, "mesdemoiselles", vosotras sois el lujo verdadero, esencial a un gran Estado, el imán poderoso que atrae extranjeros y sus dineros: veinte modestas ciudadanas valen menos para el tesoro real, que una sola de vosotras: por eso estáis fuera de todo rango, al lado de todos los estados y como mujeres por excelencia de todos los hombres.

Estas cortesanas servirán también de modelos a los grandes maestros de la pintura galante como Watteau, Boucher, Pater, Lancret, Nattier o Fragonard. Las vemos danzando en un prado en esas fiestas campestres en las que Watteau eleva el libertinaje al estado de gracia o desnudas en abandonos indiferentes, representan diosas griegas en los cuadros sensuales de Boucher. El ideal de belleza femenino que aquí se retrata es un punto medio entre las opulencias carnales de Pedro Pablo Rubens y las esbeltas elegancias de Ingres. La pintura galante rara vez es obscena; quizá podamos llamarla traviesa como en aquella *L'escarpolette* de Fragonard en el cual una joven vuela en su columpio toda floreciente de gasas y de sedas, ante la mirada lánguida de sus amantes.

No todo es inocencia, claro está, en la plástica del siglo XVIII; Jacques y François Gall hacen una precisa diferencia entre la pintura galante y la libertina. La primera es *evocadora*, la segunda *descriptiva*. La pintura libertina, pero sobre todo el grabado, forman un arte clandestino. Luis XV, si bien de costumbres muy libres, prohíbe en su Reino la pornografía; lo que no la extermina, floreciendo en Holanda y en Alemania editoriales que surtían a los "infiernos" de las bibliotecas aristocráticas. Pero será Inglaterra con Hogarth quien de al arte libertino su visión más ácida y violenta.

El dominio de todos estos refinamientos artísticos y amorosos requería, por supuesto, una educación formal cuyos libros de texto son los "Breviarios de Amor". Escritos generalmente en versos en el lenguaje a la vez preciso y ornamentado de la época, cargado de alusiones mitológicas, van describiendo todos los incidentes posibles de la aventura amorosa. Sus autores se reconocen discípulos de los grandes romanos y especialmente de Ovidio, llamado por Gentil-Bernard: "Mon premier maître et mon souverain guide" aunque sin duda estos didácticos poetas bien conocían los clásicos de la literatura erótica francesa como el Brantôme o la deliciosa *Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin. Entre los practicantes del género nos encontramos al Abate Grécourt, Dorat, Bertin de Pezay y al quizá más famoso de todos, André Chénier, que en "L'Art d'aimer" inicia sus consejos a los jóvenes con las siguientes palabras:

L'amour croît par l'exemple et vit d'illusions.
Belles, étudiez ces tendres fictions
Que les poètes saints, en leurs douces ivresses,
Inventent dans la joie aux bras de leurs maîtresses.

El amor libertino crece en una atmósfera irreplicable en la historia occidental. Una aristocracia que ha perdido su razón de ser, aprisionada en la jaula dorada de la corte bajo la mirada suspicaz del Soberano, incapaz ya de las grandes hazañas de su rudeza medieval y sabedora quizá, de su próximo fin.

Es esta aristocracia, así como toda esa fauna de arribistas, cortesanas, snobs, burgueses ambiciosos, resentidos y pícaros, así como de clérigos laxos, quienes forman la peculiar humanidad del mundo libertino. La que se mueve en un ambiente de voluptuosidad que mucho debe a la manía greco-romana, que cruza por toda la estética de la época, pero que tampoco escapa a una influencia muy sugerente: la de un Oriente exótico y lascivo que se retrata en una de las novedades de ese tiempo, "Les Mille et Une Nuits".

El orientalismo se impone en el "boudoir" con sus aromas embalsamados, sus ricas texturas y la especialización sensual que árabes y turcos enseñan a un Occidente aún torpe. Un orientalismo que se perpetúa en el arte occidental hasta nuestros días; en ciertas telas de Matisse aún viven odaliscas prometedoras de galanos placeres.

La voluptuosidad resulta esencial componente del siglo libertino. Los hermanos Goncourt, grandes estudiosos del amor dieciochesco así lo afirman:

Volupté! c'est le mot du XVIII siècle; c'est son secret, son charme, son âme. Il respire la volupté, il la dégage. La volupté est l'air dont il se nourrit et qui l'anime. Elle est son atmosphère et son souffle. Elle est son élément et son inspiration, sa vie et son génie...

Esta voluptuosidad es posible gracias a la gran tolerancia de los tiempos. El pudor pasa de moda junto con la honra en ciertos círculos aristocráticos. Las mujeres al perder este pudor hacen posible todo el fenómeno libertino. Mujeres sujetas a una extraña contradicción: por una parte precursoras de una liberación de los lazos de una escuela conventual y de un matrimonio de razón con algún marido quizá viejo y poco galante y por otra parte sujetas a la manipulación, al uso y abuso de los seductores que las convertirán así en meros objetos sexuales. Esta contradicción es aparente en uno de los textos más extremos de la filosofía libertina: "La Philosophie dans le Boudoir ou les Instituteurs Immoraux" del Marqués de Sade donde los libertinos Dolmancé y Madame de Saint-Ange instruyen a la joven Eugénie sobre la liberación a través del vicio, una liberación total que incluye padres, marido, religión, virtudes; para después, inmediatamente, usarla para su placer y servidumbre. El libertinaje produce víctimas, como la cacería, como la guerra.

Sólo ciertas mujeres, grandes señoras del libertinaje, se convertirán en sabias victimarias. Son "les folles marquises" cuyo arquetipo será Madame de Merteuil, heroína de "Les Liaisons Dangereuses". Mujeres que no aman con el corazón sino con la cabeza y cuya única pasión es por el arte de la seducción que degenera, en las más corrompidas, en el sadismo. Son de nuevo los hermanos Goncourt quienes nos definen a estas mujeres de excepción:

La mujer igualó al hombre si no es que lo superó, en este libertinaje de la maldad galante. Ella reveló un tipo nuevo en el cual todas las habilidades, todos los dones, todas las finezas, todas las sutilezas de espíritu de su sexo se transformaron en una especie de crueldad meditada que provoca espanto. La

(NOTA: DESPUÉS DE HABER SIDO ENCONTRADA CULPABLE DE PORNOGRAFÍA, LA SIGUIENTE TIRA CÓMICA FUE CONDENADA A PURGAR NO MENOS DE CUATRO AÑOS Y NO MÁS DE DIEZ EN PRISIÓN. ACTUALMENTE PAGA ESA SENTENCIA.)



EDDIE SUBITZKY

malicia se elevó en algunas mujeres raras y abominables hasta un grado casi satánico.

Mujeres que no competirán con los grandes libertinos sino que se convertirán en sus aliadas; la mayor novela del género no es más que un intercambio de información entre el Vizconde Valmont y Madame de Merteuil a quienes une, más que nada, el respeto entre colegas.

Algunos grandes libertinos han logrado superar el olvido de la historia, especialmente los más literarios como Casanova o el Duc de Richelieu. Por allí se registran los nombres de Lauzun, Tilly, Bertin, Boufflers, así como el de algunos políticos galantes como Mirabeau. De los escritores, sin embargo, siempre quedará una duda: ¿hicieron realmente o tan sólo imaginaron? Duda que alcanza a Restif de la Bretonne, a Marivaux, a Rousseau, al mismo Casanova. Roger Vailland en su esclarecedor estudio sobre Choderlos de Laclos detecta en el novelista a un marido ejemplar, a un moralista burgués y resentido que fustiga las costumbres licenciosas de sus personajes.

Tema perpetuo este del deslinde entre participación vital y espionaje narrativo. Lo cierto es que el libertinaje es en gran parte movimiento literario. La literatura (ahora el cine y quizá también

lamentablemente la televisión) ha logrado siempre imponer un estilo de amar a las masas ingenuas.

El libertino es una celebridad social y literaria que aprovecha su fama para la multiplicación de sus conquistas.

Su vanidad, por otra parte, es infinita. Literato en el fondo, el gran libertino supone que el mundo está impaciente por conocer sus hazañas, las que describirá voluminosamente. Los "Diarios", las "Memorias" y otros documentos —cartas, "billets doux"— se producen masivamente. La literatura libertina desemboca con facilidad en el tedio; todas las conquistas son iguales y sólo cuando se alcanza el nivel de la locura como en Sade o de la lucidez implacable como en Laclos se puede pasar la prueba de los años. El resto es, en el mejor de los casos, un divertimento, una travesura en tono menor.

Abundan asimismo los retratos de los libertinos célebres. Joyas de ese género perdido que es el retrato literario aúnan la facilidad del trazo a la penetración irónica. Tomemos como ejemplo éste, del más famoso libertino de todos los tiempos, debido a la pluma del Príncipe de Ligne:

"Este Casanova era un hombre de mucho espíritu, de carácter y de conocimientos. Se confiesa en sus 'Memorias' como aventurero, hijo de un padre desconocido y de una mala actriz de Venecia. Encontramos su retrato en mis escritos, bajo el nombre de 'Aventuros'.

Sería un hombre muy bello si no fuera feo: es alto, hercúleo, pero con una tez de africano. Con ojos alertas en verdad, llenos de chispa pero que anuncian siempre la susceptibilidad, la inquietud o el rencor y ello le dan un aire feroz. Más fácil ponerlo en cólera que en alegría. Ríe poco pero hace reír; tiene un modo de decir las cosas que parecen de un Arlequín palurdo.

Sólo las cosas que pretende saber son las que no sabe: las reglas de la danza, de la lengua francesa, del buen gusto, de las costumbres del mundo y del "savoir vivre"...

"Es orgulloso porque no es nadie y no tiene nada: no es rentista ni financiero ni gran señor. Sería más fácil de trato si soportara contradicción; jamás le digáis que ya conocéis la historia que pretende contaros. Nunca dejéis de hacerle reverencia, pues una nada lo convierte en enemigo..."

Más caritativo es el retrato del Duque de Richelieu pintado por Labassade:

"Un hombre extraordinario apareció en el siglo XVIII, un hombre que llenó el siglo con el ruido de su renombre y el movimiento de su vida —un hombre que dejó tras de él un rastro de luz y de diversas glorias— hombre que supo aplastar a la Envidia, un hombre que ocupó la escena amorosa con una rara, dichosa, heroica resistencia, un hombre que se mostró ardiente desde la primera hora de su juventud hasta la última de la vejez. Siempre valiente, siempre esforzado, siempre travieso bajo las banderas de Venus, el Cupido galante más cabal del siglo, el más perfecto enamorado de Versalles, el dandy más completo del Reino: este hombre se llamaba Richelieu, Presidente de los Gentilhombres de la Cámara de Luis XV, el vencedor de Mahon, niño mimado de las mujeres, el cortesano de las mayores elegancias, favorito del Rey, el que da el tono a las conversaciones de las cenas íntimas en los 'petits appartements'; el espíritu más fino, más libre y al mismo tiempo el señor más hábil y sutil que compromete a sus amigos sin perderlos, que se burla de sus amantes y se sirve de su crédito, oponiéndose a los ministros para





obtener de ellos los más grandes favores; en una palabra, danzando con el poder de una gracia casi femenina sobre la cuerda floja de la vida en la corte, sin romper nada, él qué fanfarronamente le rompía la cara a todo el mundo. Así fue Richelieu, naturaleza donde las pasiones derramaron su ardiente lava sin ablandarle el corazón que fue duro, insensible. Hombre que jugaba con la mujer como el gato juega con el ratón imprudente, que se burlaba abiertamente del amor, que conservó hasta en el odio, el desprecio, la venganza, la ironía más felina aunada a los encantos de un lenguaje que preservó exactamente el rosado tinte Pompadour en medio de los apasionados impulsos de la cólera: arrebatado al exterior y controlándose inmejorablemente, jamás dejando nada al azar y tratando al amor como una ciencia.”

Como una ciencia o como un juego —concepto éste de Roger Vailland— quien habla del amor libertino como: “juego de sociedad, juego riguroso como el ajedrez, juego dramático como la corrida”. En ambos casos, ciencia o juego, requiere el libertino un profesionalismo que implica un absoluto dominio de sí mismo. Vailland nos habla de “la vertu” del libertino, una “vertu” más cercana a la “virtus” latina que a la moralista virtud.

Este juego-ciencia tiene como objetivo la seducción. Hablamos por supuesto del libertinaje a su nivel superior, el que practican Richelieu, Valmont, Lovelace o Casanova, en la vida o en la ficción, y no de las burdas maniobras de los múltiples aficionados en ese siglo en el que el amor se convierte en deporte de masas y en el cual hasta los más oscuros burgueses provincianos sueñan en parecer cabaletas libertinos. Incidentalmente, a este siglo le faltó un Cervantes que se burlara de esta “folie” equivalente a la pasión por leer las hazañas caballerescas.

Pero volvamos al juego de la seducción cuyo motor no es únicamente la lujuria, como podría parecerlo superficialmente, sino sobre todo la vanidad.

La vanidad y quizá también un orgullo casi satánico. Así el Duque de Richelieu encontraba un placer particular en dejar sin abrir las cartas de sus admiradoras; así se encontraron a su muerte cinco cartas en las cuales cinco grandes damas le pedían, el mismo día, una hora de su noche... El amor libertino y vanidoso desconoce también la permanencia. Vive al día. Su lema parece ser —según los Goncourt— “No hay mañana”. Este “point de lendemain” es el reverso del deseo del amor normal de durar, incluso de ser eterno.

El libertino es un coleccionista pero también un rebelde; ama poseer pero más aún deshonorar. No es posible comprender el libertinaje sin tomar en cuenta las tensiones de la sociedad de la época: esa extraña, para nosotros, obsesión por la honra. El libertino a través de las mujeres vence, deshonra, a otros hombres y entre más alta la víctima, tanto mejor. De ahí que Don Juan sea el supremo libertino al intentar, deshonorando a una monja, injuriar a Dios y a la muerte.

El juego libertino es uno de peligro. El seductor muere muchas veces a manos de los injuriados. Ese por ejemplo, será el final que Laclos da a su antihéroe Valmont. La crueldad es un corolario inevitable del juego libertino y no nos referimos aquí a las crueldades demasiado obvias en que soñaba el Divino Marqués, sino en el cruel placer de la burla, el abandono, la indiferencia.

Roger Vailland condensa el juego libertino en *cuatro figuras*, elegantes y precisas como las de la esgrima clásica: la selección, la seducción, la caída y la ruptura.

La selección nos da el nivel del juego. Al libertino de grandes

vuelos sólo le interesa la seducción y destrucción de mujeres virtuosas. Deja a los “coureurs”, a los vulgares aficionados, el gozo de mujeres fáciles, las que sólo le ofrecerían “demi-jouissances”. El gran libertino, como el Vizconde de Valmont está plenamente consciente de la gloria del juego: “¿Qué me propone usted? Seducir una jovencita que nada ha visto, que nada conoce, que se me entregará sin defensa; a la cual un primer homenaje no dejaría de embriagar y a quien la curiosidad moverá más de prisa que el amor. Otros veinte pueden ahí triunfar como yo. No es así la empresa que me ocupa; su éxito me asegura tanta gloria como placer... Usted conoce a la Presidenta de Tourvel, su devoción, su amor conyugal, sus austeros principios. Eso es lo que yo ataco. Ahí está el enemigo digno de mí, ahí el objetivo que pretendo alcanzar...”

La seducción tiene, según Roger Vailland, las mismas reglas que la cacería. Poco se puede añadir a esto y por lo demás, la seducción es una figura presente en todos los estilos del amor. Lo que hace al amor libertino, es la finalidad, esa *caída* que podrá consistir en el simple envilecimiento de la mujer (o del hombre) perseguidos o lo que es peor aún, de la burla mordaz, del ridículo, del escándalo para castigar las virtudes de la víctima. Así, en “Les Liaisons Dangereuses”, Madame de Merteuil, seduce al virtuoso Prévan a través de una larga cacería que culmina en una ridícula escena donde ella grita indignada acusando a Prévan de querer deshonorarla, haciéndolo así el hazmerreír de la sociedad.

La caída conlleva el deterioro de la víctima; pronto la virtuosa dama se convierte en “femme ordinaire”, lista ya para el abandono.

La ruptura debe ser hecha con brío, con escándalo; no se trata de una huida vergonzosa entre las sombras. Por lo demás el gran libertino no abandona muchachitas desvalidas; sus víctimas son grandes damas o burguesas que pretenden serlo, embauca a grandes embaucadoras. El final de la seducción se da incluso con grosería y esto aumenta la gloria del seductor. El cual es fundamentalmente indiscreto y que no vacila en exponer a la burla pública las cartas, los “billets-doux” que su víctima le ha dedicado.

Se comprenderá que este juego requiera esa “vertu”, esa fuerza y habilidad que sólo unos cuantos pueden alcanzar. Ha de seguir el gran libertino, ciertas reglas básicas; la primera de las cuales sería la de seducir sin ser seducido.

Esto implica una frialdad de espíritu y de cuerpo. Como la simple posesión física de la víctima no es suficiente, sino que tal posesión ha de alcanzarse en un predeterminado momento señalado por el plan de ataque, el seductor ha de practicar incluso una curiosa castidad. Es decir que un arrebatado amoroso podría implicar el fracaso de la aventura ya sea porque la víctima aún ofrezca resistencia o porque, aun aceptando, todavía tiene posibilidad de recuperarse. Como en la corrida, el jugador libertino ha de matar.

Como se ve, el alto libertinaje era mucho más que un simple escarceo amoroso, mucho más incluso, que una aventura sexual. En sus límites colinda con el satanismo, con la subversión. Y son estas dos conexiones, la religiosa y la política, las que dan al libertinaje su interés histórico. Hay que recordar que el nombre de “libertin” se aplicó en tiempos de Calvino (quien lo condenó violentamente) a una secta anabaptista de Flandes. Posteriormente existe una afinidad entre el libertino y el libre-pensador. El libertinaje será un movimiento persistentemente anticlerical. Una serie de textos proponen una nueva educación especialmente para las jovencitas, en la cual la liberación sexual va de la mano del

escepticismo religioso. La culminación de esta postura se encuentra quizá, en los consejos de los "institutores inmorales" del Marqués de Sade en *La Philosophie dans le Boudoir*, quienes ilustran a Eugénie no solamente sobre la técnica del erotismo sino además le predicán contra la fe religiosa, con una pasión que denuncia una fe inversa. El Marqués de Sade lleva el libertinaje hasta el nivel de una extraña locura, cercano al demonismo, a la patología; lleva la sexualidad a sus posibles límites barrocos. Tesoro psicoanalítico, el Divino Marqués tiene la angustia de un hombre que oscila entre las cárceles de piedra y las más temibles aún, de sus propias obsesiones. Sade escribe una gigantesca parábola sobre el infierno y sus ecos terrenales: el manicomio y el castillo perverso.

El libertinaje se organiza algunas veces en sociedades secretas como las llamadas "de Felicidad", donde hay ceremonias de iniciación, ritos, grados, vocabularios secretos, lenguajes simbólicos y donde el objetivo es alcanzar la "Isla de la Felicidad". Más secreta aún es la Orden de "Les Aphrodités" que bautizaban a los hombres con nombres de minerales y a las mujeres de vegetales y que resultaron tan secretos que eso es todo lo que la historia sabe de ellos.

Más conocida es otra sociedad libertina: el "Hellfire Club", cuyos cuarenta miembros, entre los cuales se encontraban al

parecer, importantes personajes como el Duque de Wharton, se reunían en una antigua abadía para celebrar orgías y ridiculizar a la Trinidad. Es Wharton incidentalmente, el que será el modelo del más célebre libertino de la literatura inglesa: Lovelace, Seductor de Clarissa.

La *Clarissa* de Richardson es una novela que explota un tema caro a la época: la virtud perseguida. Sade encarnizará la persecución en los avatares de la pobre Justine. La virtud, en cambio, había sido ampliamente recompensada en la primera gran novela de lengua inglesa: *Pamela* del mismo Richardson, cuya trama —una cenicienta del siglo XVIII— satirizará ferozmente *Shamela*, parodia cuya paternidad quizá se deba a Fielding. Por cierto que la virtud resulta más dañada por la burla picaresca que por las maniobras extremas de los muy serios libertinos.

Ignoramos las conexiones verdaderas entre el movimiento libertino y la masonería que tanta importancia tuvo en el desencadenamiento de la Revolución Francesa. Péter Nagy en su sugerente "Libertinage et Révolution", insiste en subrayar la importancia política de los libertinos.

El tema es atractivo por sus obscuridades y paranoias. Estamos en el ambiente alucinado del siglo filósofo y conspiratorio en el que una aristocracia que quizá se sabe condenada, se entrega a la orgía suprema de la autodestrucción. Si el libertinaje fue revolucionario, lo cierto es que no todos los libertinos tomaron partido contra el Rey. Quizá se trate de un fenómeno que va más allá de la simple ideología.

El amor libertino sufrirá una herida innoble a manos del amor romántico y lacrimoso predicado por los nuevos profetas a la manera del Rousseau de *La Nouvelle Héloïse* o del *Paul et Virginie* del olvidable Barnardin de Saint Pierre. El amor-pasión es, justamente, lo contrario del amor libertino:

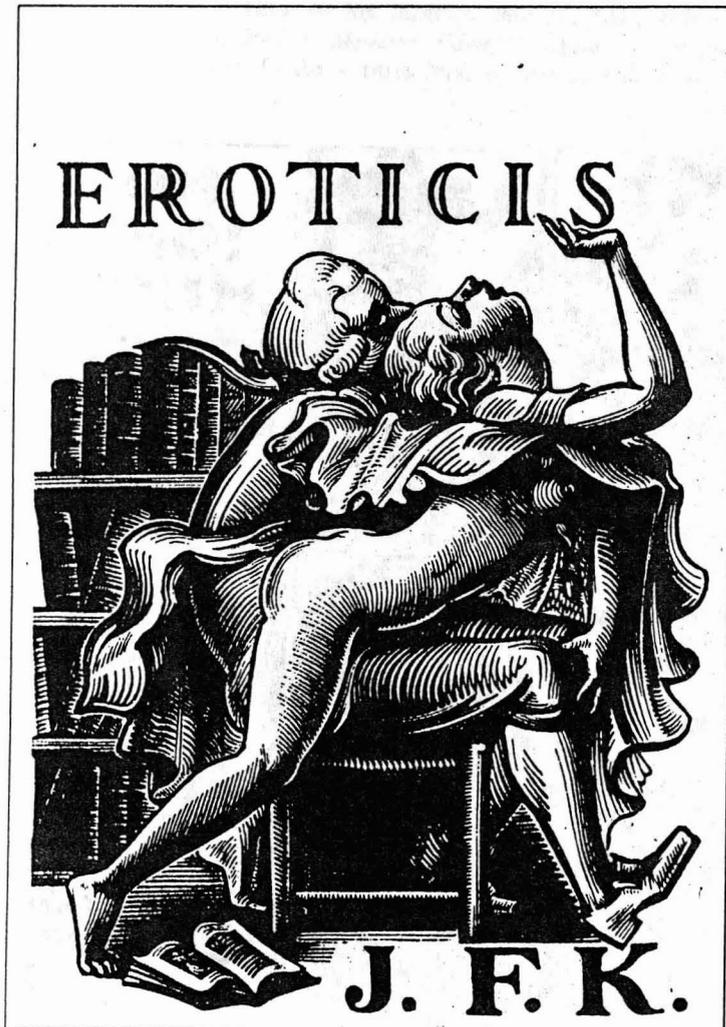
Al juego científico y audaz se sucederán los efluvios del Romanticismo. La razón será suplida por la imaginación. Madame de Merteuil por Madame Bovary.

Sólo en ciertos poetas malditos sobrevivirán ecos del libertinaje. Quizá en Baudelaire, Lautréamont, seguramente en Byron o en aquel Barbey d'Aurevilly de *Les Diaboliques* o de *Une Vieille Maitresse*, donde el héroe libertino Ryno de Marigny, seduce y destruye a elevadas damas si bien, mal del siglo, termina enamorándose de su antigua amante, fascinante bruja española.

Quizá el fenómeno libertino persistirá deformado en ciertos personajes recientes: habrá que recordar a Aleister Crowley, favorito de los amateurs de lo oculto o a ciertos autores de este pardo siglo como el Schnitzler de "La Ronda" o Pierre Klossowski quien conjuga el desenfreno erótico con un misticismo equívoco.

E indudablemente existirán afinidades entre la sociedad permisiva de hoy y el espíritu libertino pero no habrá que exagerarlas: los elementos fundamentales de identidad parecen faltar. El juego de la seducción difícilmente puede darse con mujeres pre-seducidas y el erotismo dieciochesco es de un nivel bien distinto del "sex" con el cual hoy se venden lociones "after-shave" o portabustos.

Es decir que el libertinaje está hoy tan muerto, tan gloriosamente muerto como Versalles, como las "folies", como los "philosophes", como los hombres y mujeres que intentaron un insólito estilo de amar. Un estilo perverso, cruel, artificial pero que participa de la obsesión de su siglo por la belleza armoniosa y fugitiva. A nuestra curiosidad ofrecen los libertinos el espectáculo extraño, pero delicioso, de un baile de máscaras en la vieja Venecia de Casanova.



Sade y Bataille

Clásicos
de la crítica

Crítica
de los clásicos

El escritor que da un sentido más oscuro a lo erótico —a sus riesgos de fascinación y humillación— que cualquier otro es Bataille. Sus novelas *Histoire de l'Oleil* (publicada por primera vez en 1928) y *Madame Edwarda*, calificadas como textos pornográficos por cuanto que sus temas son una profunda búsqueda sexual que anula cualquier otra consideración sobre las personas ajena a sus papeles en la dramaturgia sexual, y la realización de esta búsqueda es descrita gráficamente. Pero esta descripción no nos dice nada de la extraordinaria calidad de estos libros. Pues la descripción explícita de los órganos y actos sexuales no necesariamente es obscena; sólo se convierte en tal cuando se desarrolla en un tono particular, cuando ha adquirido una cierta resonancia moral. Cuando esto ocurre, la desperdigada cantidad de actos sexuales y las cuasi profanaciones sexuales relatadas en las novelas de Bataille, difícilmente pueden competir con la interminable mecánica inventiva de *Los 120 días de Sodoma*. Sin embargo, porque Bataille posee un sentido más fino y profundo de la transgresión, de alguna manera parece más potente y atrevido que las más lujuriosas orgías escenificadas por Sade.

Uno de los motivos por los cuales *Histoire de l'Oleil* y *Madame Edwarda* causan una impresión tan fuerte y turbadora, es que Bataille comprendió

con mayor claridad que cualquier otro escritor que conozco, de qué se trata realmente la pornografía; finalmente, no del sexo sino de la muerte. No estoy sugiriendo que toda obra pornográfica hable, abierta o cubiertamente, de la muerte. Sólo obras que tratan con esa específica y aguda inflexión de los temas de la lujuria, "lo obsceno", lo consiguen. Es hacia las gratificaciones de la muerte, sucediendo y sobrepasando a las de Eros, hacia las que toda verdadera pesquisa obscena tiende. (Un ejemplo de obra pornográfica cuyo tema no es lo "obsceno" es el alegre relato de insaciabilidad sexual *Trois filles de leur Mère*.) *The Image* presenta un caso menos claro. Mientras las enigmáticas transacciones entre los tres personajes son llevadas con un sentido de lo obsceno —más semejante a una premonición, puesto que lo obsceno se reduce a ser sólo un elemento de voyeurismo— el libro tiene un inequívoco final feliz, con el narrador que finalmente se une a Claire. Pero *Story of O* sigue la misma línea de Bataille, a pesar de un pequeño juego intelectual al final: el libro termina ambiguamente, con muchas líneas para el efecto de hacer existir dos versiones de un último capítulo suprimido, en una de las cuales O recibe la autorización de Sir Stephen para morir cuando él está a punto de descartarla. Aunque este doble final satisface un eco del comienzo del libro, en el cual se dan dos versiones "del mismo comienzo", no puede, creo, aminorar en el lector la sensación de que O va hacia la muerte, sin importar cuántas dudas exprese el autor respecto a su destino.

Bataille compuso la mayoría de sus libros, esa música de cámara de la literatura pornográfica, en forma de relato (a veces acompañado por un ensayo). El tema que las unifica es la propia conciencia de Bataille, una conciencia en un agudo, inflexible estado de agonía; pero tal como una mente extraordinaria a temprana edad podría haber escrito una teología de la agonía, Bataille ha escrito una erótica de la agonía. Inclinado a decir algo sobre las fuentes autobiográficas de su narración, añadió a *Histoire de l'Oleil* cierta vívida imaginería de su violenta y terrible niñez. (Un recuerdo: su padre, ciego, sifilítico, loco, tratando inútilmente de orinar.) El tiempo ha neutralizado estos recuerdos, explica Bataille, después de muchos años, han perdido gran parte de su poder sobre él y "sólo pueden volver a la vida deformados, difícilmente reconocibles, habiendo tomado en el curso de esta deformación un significado obsceno". Para Bataille, la obscenidad revive simultáneamente sus más dolorosas experiencias y le anota un triunfo sobre ese dolor. Lo obsceno, es decir, la extremosidad de la experiencia erótica, es la raíz de las energías vitales. Los seres humanos, dice en el ensayo que forma parte de *Madame Edwarda*, viven solamente a través del exceso. Y el placer depende de la "perspectiva", o de concederse a sí mismo un estado de "ser abierto", abierto lo mismo a la muerte que a la alegría. La mayoría de



86

Susan Sontag. (Nueva York, 1933). Novelista (*El Benefactor*, *Estuche de muerte*) y ensayista (*Contra la interpretación*). Acaba de publicarse en México su excelente ensayo sobre Antonin Artaud.



la gente trata de disfrazar sus propios sentimientos; quieren ser receptivos al placer pero mantener el "horror" a distancia. Y eso es tonto, de acuerdo con Bataille, pues el horror refuerza la "atracción" y excita el deseo.

Lo que Bataille expone en la experiencia erótica extrema es su conexión subterránea con la muerte. Bataille transmite este discernimiento, no a través de la proyección de actos sexuales cuyas consecuencias son letales, ni por medio de sembrar su narración de cadáveres. (En la aterrizante *Histoire de L'Oleil*, por ejemplo, sólo una persona muere; y el libro termina con los tres aventureros sexuales, habiendo recorrido su camino licencioso a través de Francia y España, adquiriendo un yate en Gibraltar para proseguir sus infancias en cualquier parte). Su más efectivo método es dotar a cada acción de un peso, una tumultuosa gravedad, que se siente auténticamente "mortal".

Sin embargo a pesar de las obvias diferencias de escala y fineza de ejecución, las concepciones de Sade y de Bataille tienen algunas semejanzas. Como Bataille, Sade no era tanto un sensualista sino alguien con un proyecto intelectual: explorar los límites de la transgresión. Y comparte con Bataille esa última identificación entre sexo y muerte. Pero Sade nunca podría haber acordado con Bataille en

que la verdad del erotismo es trágica. La gente muere con frecuencia en los libros de Sade. Pero estas muertes parecen siempre irreales. No son más convincentes que esas mutilaciones inflingidas durante las orgías nocturnas de las cuales las víctimas se recobran completamente a la mañana siguiente, según el tratamiento de un esclavo maravilloso. Desde la perspectiva de Bataille, un lector no puede evitar ser capturado en breve por la mala fe de Sade respecto a la muerte. (Por supuesto, muchos libros pornográficos que son mucho menos interesantes y complejos que los de Sade comparten esa mala fe)

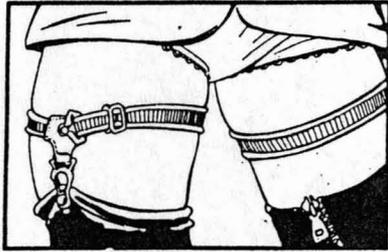
Además, uno podría especular que la fatigosa repetitividad de los libros de Sade es la consecuencia de su fracaso imaginativo para confrontar el inevitable fin o puerto de una verdadera aventura de la imaginación pornográfica. La muerte es el único final a la odisea de la imaginación pornográfica cuando ésta se vuelve sistemática; es decir, cuando se enfoca sobre los placeres de la transgresión en lugar del puro placer mismo. Puesto que no quería o no podía llegar a ese término, Sade se estancó. Multiplicó y engrosó sus narraciones; tediosas y reduplicadas permutaciones y combinaciones orgiásticas. Y sus alter egos ficticios regularmente interrumpían el relato de una violación o una sodomización para recitar a sus víctimas las más recientes innovaciones de sus larguísimo sermones sobre lo que significa la verdadera "Instrucción" —la asquerosa verdad acerca de Dios, la sociedad, la naturaleza, la individualidad, la virtud.

Bataille se las arregla para evitar cualquier cosa que se asemeje a los contraidealismos que son las blasfemias de Sade (y que por lo tanto perpetúan el banal idealismo yacente detrás de todas esas fantasías); sus blasfemias son autónomas.

Los libros de Sade, esos dramas musicales wagnerianos de la literatura pornográfica, no son sutiles ni consistentes. Bataille logra sus fines con mucho más económicos medios; un conjunto de personajes no intercambiables, en lugar de las multiplicaciones operáticas de Sade de virtuosos sexuales y víctimas profesionales. Bataille da su negativa radical a través de una compresión extrema. La ganancia, patente en cada página, permite a su breve obra y a su pensamiento aforístico ir mucho más lejos que Sade. Incluso en pornografía, menos puede ser más.

También de manera distinta, Bataille ha ofrecido soluciones originales y efectivas al eterno problema de la narración pornográfica: el final. El procedimiento más común ha sido terminar de una manera que impida cualquier reclamo a una necesidad interna. Por ello, T. W. Adorno podía juzgar como sello de la pornografía que ésta no tenía ni comienzo ni mitad ni fin. Pero Adorno está siendo poco perceptivo. Las narraciones pornográficas sí tienen final —aunque con precipitación, y según los cánones de la novela, sin motivación. Esto no es necesariamente objetable. (El descubrimiento, en la mitad de una





Lawrence y
hacia una
definición
de la sexual

novela de ciencia ficción, de un planeta extraño, puede ser no menos abrupto e inmotivado.) La precipitación, una facticidad endémica de encuentros y encuentros crónicamente renovados, no es un infortunado defecto de la narración pornográfica que uno desearía borrar para que esos libros se consideraran literatura. Es un rasgo constitutivo de la imaginación o visión del mundo propias de la pornografía. Y sustituyen, en muchos casos, exactamente al final que se necesita.

Pero esto no excluye otro tipo de finales. Un rasgo notable de *Histoire de L'Oleil* y en grado menor, de *The Image*, ambas consideradas como obras de arte, es su evidente interés en encontrar alguna manera de final más sistemático o riguroso que esté de acuerdo con los términos de la imaginación pornográfica —sin dejarse seducir por las soluciones de una ficción más realista o menos abstracta. Su solución, considerada muy generalmente, consiste en construir una narrativa que es, desde el comienzo, rigurosamente controlada, menos espontánea y menos descriptiva.

En *The Image* la narración está dominada por una sola metáfora: "la imagen" (aunque el lector no puede comprender el significado entero del título sino hasta el final de la novela). Al principio, la metáfora parece tener una aplicación clara y singular. "Imagen" parece significar un objeto "llano" o una "superficie bidimensional" o una "reflexión pasiva" —todo referido a una joven mujer, Anne, a quien Claire indica al narrador que puede utilizar libremente para sus propósitos sexuales, convirtiendo a la muchacha en una "esclava perfecta". Pero el libro se rompe exactamente en la mitad (Sección V de un breve libro de diez secciones) con una enigmática escena que introduce otro sentido de la "imagen". Claire, a solas con el narrador, le muestra un extraño juego de fotografías de Anne en situaciones obscenas, y éstas son descritas de tal manera como para insinuar un misterio, una situación que ha sido brutalmente honesta, aunque aparentemente inmotivada. Desde esta pausa hasta el final del libro, el lector tendrá que tener consigo simultáneamente la conciencia de la nueva situación "obscena" descrita, y mantenerse alerta a la insinuación de un reflejo oblicuo o duplicación de esa situación. Esa carga (las dos perspectivas) será aligerada sólo en las últimas páginas del libro, cuando, como en el título de la última sección, "Todo se resuelve a sí mismo". El narrador descubre que Anne no es el juguete erótico que Claire le entrega gratuitamente, sino la "imagen" o "proyección" de Claire, enviada al narrador para enseñarle cómo amar a Claire.

La estructura de *Histoire de L'Oleil* es igualmente rigurosa, y más ambiciosa en cuanto a alcances. Ambas novelas están escritas en primera persona; en ambas, el narrador es masculino, y parte de un trío cuyas interconexiones sexuales constituyen la historia del libro. Pero las dos narraciones están organiza-

das sobre principios muy diferentes. "Jean de Berg" describe cómo se da a conocer algo que no era sabido por el narrador; todas las piezas de la acción son pistas, pedazos de evidencia, y el final es una sorpresa. Bataille describe una acción que es realmente un juego intrapsíquico: tres personas comparten (sin mayor conflicto) una sola fantasía, llevar a cabo una perversa voluntad colectiva. El énfasis en *The Image* está puesto sobre el comportamiento, que es opaco e ininteligible. El énfasis en *Histoire de L'Oleil* está puesto primeramente sobre la fantasía, y luego sobre su correlación con algún acto "inventado" espontáneamente. El desarrollo de la acción sigue las etapas de la dramatización. Bataille muestra los grados de la gratificación de una obsesión erótica que ronda a un número de objetos comunes. Por lo tanto, su principio de organización es espacial; series de cosas, dispuestas en una secuencia definida, son rastreadas y explotadas, en un acto erótico convulsivo. El juego obsceno, o la profanación de estos objetos, y los personajes próximos a ellos, constituyen la acción de la novela. Cuando el último objeto (el ojo) es utilizado en una transgresión más atrevida que cualquiera de las precedentes, la narración termina. No puede haber revelaciones o sorpresas en la historia, ningún nuevo "conocimiento", sino sólo intensificaciones cada vez mayores de lo que ya se sabe. Estos elementos, aparentemente desligados, están relacionados realmente, todos son versiones de la misma cosa. El huevo del primer capítulo es simplemente la versión temprana del ojo arrancado al español en el final.

Cada específica fantasía erótica es también una fantasía genérica —de representar lo que está "prohibido"— y que genera una exuberante atmósfera de violenta e infatigable intensidad sexual. Por momentos el lector parece ser testigo de una despiadada lujuria; otras veces, simplemente atento al cruel progreso de la negativa. Las obras de Bataille, mejor que cualquier otra cosa que conozco, indican las posibilidades estéticas de la pornografía como una forma de arte; *Histoire de L'Oleil* es la más compleja prosa artística de todas las ficciones pornográficas que he leído, y *Madame Edwarda*, la más original e intelectualmente poderosa.

Hablar de las posibilidades estéticas de la pornografía como una forma de arte del pensamiento puede parecer insensato o grandioso cuando uno considera cuán miserablemente vive la gente con una obsesión sexual de tiempo completo, usualmente impuesta. Sin embargo, podría alegar que la pornografía ofrece mucho más que las verdades de la pesadilla individual. Tan convulsiva y repetitiva como esta forma de la imaginación pueda ser, genera una visión del mundo que puede reclamar el interés (especulativo, estético) de aquellos que no son erótomanos. Además, este interés reside precisamente en conocer cuáles son los límites —usualmente rechazados— del pensamiento pornográfico.



Lawrence y Miller: hacia una redefinición de la sexualidad*

La pornografía es el gran fenómeno moral de nuestros tiempos. Producto perfecto de la sociedad represiva, define todas las manifestaciones culturales, pasa por su famiz todas las obras humanas para calificarlas ya no como "buenas" o "malas", de "buen gusto" o no, sino como "obscenas" o "puras", como "peligrosas" o "inocentes"; sustituto abstracto del *index* eclesiástico, el término "pornográfico" califica y degrada tanto al censurado como al censor.

Pornografía y obscenidad son valores hermanos que inhiben con su simple uso cualquier referencia sexual, confinándola a las tinieblas de lo prohibido, lo clandestino y penoso. Pero la pornografía no es un producto de la sexualidad, sino una adherencia impuesta por un código moral puritano y tanático para someter la actividad sexual, siempre tan orientada hacia el gozoso desenfreno, a un rígido sistema de conducta. Obscenidad e hipocresía son dos caras de la misma falsa moneda, como apunta Aldo Pellegrini en su introducción (*Lo erótico como sagrado*) al libro *Pornografía y obscenidad*— D. H. Lawrence y Henry Miller, "La hipocresía mutila la expresión para rehuir toda referencia directa a la vida sexual" (p. 14).

Ya varios revisores de Freud han confirmado el carácter represivo de la sociedad moderna, pero muy difícilmente se refieren a la represión sexual moral (no directamente física) del fenómeno pornográfico. Apoyado en el bombardeo tanático, puritano, con que leyes civiles y religiosas abruma al individuo y a la masa, se provoca un sentimiento de culpa ante el natural desahogo sexual. Pellegrini apunta: "La violenta censura social que existe sobre la sexualidad llega a determinar en los más débiles un horror del propio cuerpo que los transforma en secos fantasmas sin vida... El cuerpo se convierte en fuente de todos los males, el alma es el asiento de la pureza" (p. 13). Una vez anatemizado el cuerpo, el bastión de la mente cede fácilmente y las ideas se le administran a conveniencia del estado.

Se le inventa al individuo un conflicto

entre satisfacción sexual o respeto al mito de la pureza, entre soledad del transgresor o asimilación del reprimido; pornografía y obscenidad, valores peyorativos y denigrantes y por lo tanto válidos sólo para censurar y someter, ensucian las relaciones sexuales normales, calumnian al erotismo y obligan a la perversión y al placer individual. Lawrence lo establece claramente (*Pornografía y obscenidad*, p. 54): "Cuando los hombres grises se lamentan de que un hombre joven y una mujer joven tengan relaciones sexuales, se están lamentando por el hecho de que ese hombre y esa mujer no se alejen uno del otro para masturbarse. El sexo debe tener salida de algún modo, especialmente en los jóvenes. Por lo tanto, en nuestra gloriosa civilización, tiene salida en la masturbación". El sexo despreciado es el único, humillante escape permitido por la moral; es el terreno de los chistes de "doble sentido", de la frustración ante la relación incompleta, del guiño de ojo, de la hipocresía que, al lanzar el estigma de la obscenidad, se muerde la cola, cierra su propio círculo.

La visión pecaminosa del sexo es un arma eficaz y destructora; Lawrence clama indignado: "(La pornografía) se puede reconocer por su constante ultraje al sexo y a la vez al espíritu del hombre... La pornografía representa el propósito de ultrajar lo sexual, de emporcarlo. Esto no merece perdón" (p. 49); prefigura una fenomenología del censor: "Las funciones sexuales y las excrementicias se desenvuelven muy próximas en el cuerpo humano, aunque tengan, por así decirlo, una dirección totalmente opuesta... En los seres humanos verdadera-

mente sanos la distinción entre ellas es inequívoca, ya que nuestros más profundos instintos son, quizás, los instintos que señalan la oposición entre estas dos funciones... Pero en el ser humano degenerado, los instintos profundos se han desvanecido, y por lo tanto las dos efusiones se vuelven idénticas... Entonces lo sexual se vuelve sucio y lo sucio es sexual, y cualquier provocación erótica se convierte en un juego con la suciedad..." (p. 51). Pero es Henry Miller (*La obscenidad y la ley de reflexión*, op. cit., p. 80) quien lo tipifica con mayor precisión, como "un hombre que, dominado por atracciones secretas hacia diversas tentaciones, se esfuerza por alejar dichas tentaciones de otras gentes; en verdad, se está defendiendo a sí mismo con la excusa de defender a los otros, porque íntimamente tiene temor de la propia debilidad".

La pornografía y el erotismo tienen una relación muy precaria; sólo tienen en común el objeto de sus intentos (el cuerpo humano); si el erotismo es perturbador y subversivo en una sociedad represora, la pornografía sólo lo es cuando "...logra arrancar al hombre o a la mujer de su hábito de multitud para llevarlos a un estado individual... Pues la gazmoñería... es un hábito de multitud tan arraigado que ya es tiempo que lo arranquemos de nosotros" (Lawrence, p. 44) o cuando ayuda a una catarsis liberadora; según Miller, "...nada sería considerado obsceno si los hombres lograran llevar a la vida sus más íntimos deseos. Lo más temible para el hombre es tener que enfrentarse con las manifestaciones... de aquello que ha rehusado vivir, que ha estrangulado o sofocado..." (p. 87).

El proyecto de D. H. Lawrence con respecto al sexo corresponde con el de Miller en cuanto que ambos se entienden como revisiones y racionalizaciones de fenómenos y términos, para reubicar la actividad sexual en un sitio más coherente dentro de la sociedad; a diferencia del marqués de Sade y de Bataille, no buscan impactar a las élites transgrediendo los preceptos, sino violentándolos sólo lo suficiente para poner de manifiesto su absurdo. Por lo demás, sólo la experiencia de la segunda guerra mundial separa el mundo de Miller del de Lawrence, a quien ya tocó ver, por ejemplo, el auge del cine y del psicoanálisis.

En ambos se impone una revalorización del erotismo, de la carnalidad; para Miller, "Fuera del cuerpo sólo hay desesperación y

EX LIBRIS
W. V. D. K.



* Henry Miller y D. H. Lawrence: *Pornografía y obscenidad*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.

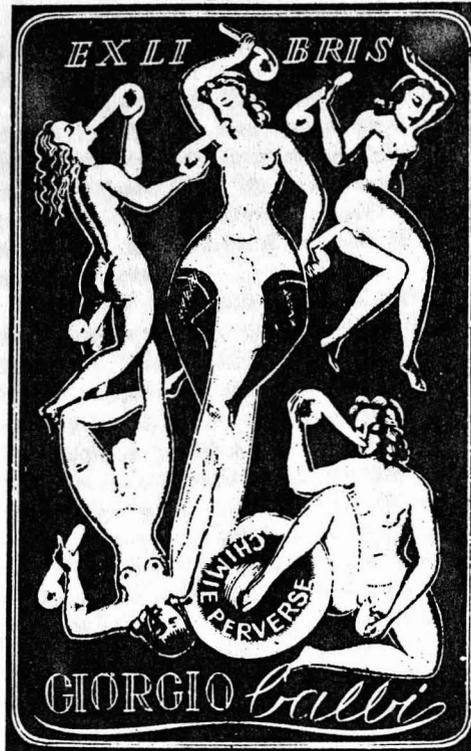
desilusión", pero el cuerpo no está entendido como individualidad (volveríamos a caer en el onanismo) sino como posibilidad de relación, de comunicación; el erotismo es un dar y recibir, ponerse en contacto con otro y, por lo tanto, con una realidad nueva. El erotismo supone un instinto de creación, de vida, de amor; "No hay amor sin cópula", dice Lawrence. "El hecho de ser individuo, de ser uno y limitado, lo hace preceder y la muerte es el límite natural; pero el hombre supera ese límite... por el amor. Toda la ardiente aspiración a la continuidad se vuelca en el amor", concluye Pellegrini.

Si bien Miller y Lawrence entienden de modo diferente la significación del acto sexual (para el primero es una agresión; para el segundo, una ceremonia), ambos coinciden en proponer como solución a la mañosa denigración "pornográfica" el abatimiento de las barreras morales sociales e individuales ("la mentira sentimental de la pureza y el sucio secretito" como diría Lawrence), sin embargo, sus proposiciones, acaso sin quererlo, van más lejos: el mito de la obscenidad es hijo de la cultura cristiana puritana, de la hipocresía que apoya toda una actitud moral de implicaciones políticas muy claras; derrumbar las barreras, desmitificar la sexualidad, abolir la trampa del pecado (u otros términos peyorativos) puede significar la transformación radical de toda la cultura, de todo el sistema.

Gustavo García

Los once mil falos de Guillaume Apollinaire

El universo propuesto por la *imaginación pornográfica* es un universo total, dice Susan Sontag, y ha sido en la decadencia de los grandes periodos históricos cuando esta *totalidad universal*, nacida de la *extrema conexión entre lo moral y lo físico*, ha producido grandes obras en la literatura y el arte. El Bosco en su pintura revela "bellamente" la decadencia moral de una sociedad en crisis, en la literatura el Marqués de Sade es el necesario reconocimiento filosófico y teológico del hombre como un ser "enamorado" del placer y la libertad.



Precedente al movimiento revolucionario en Francia, la literatura del "Divino Marqués" llega aunada a los estereotipos morales y filosóficos que consolidaban, después de la revolución, el nuevo espacio ético para la incipiente sociedad burguesa. Las obras de Sade son una verdadera subversión que causó estragos en el pensamiento de la aristocracia del S. XVIII.

Así, al parecer por un "tour de force" debido a su gran admiración hacia este personaje rebelde, Guillaume Apollinaire escribe un libro titulado "*Los once mil falos*", donde muestra una influencia definitiva de la literatura pornográfica de Sade.

"*Los once mil falos*" es una novela construida sobre una historia bastante anecdótica: Mony Vibalano, rumano originario de Bucarest, aristócrata, hospodar hereditario que después se dará a sí mismo el título de príncipe, es el personaje central. Perverso, escatológico, degenerado, incestuoso, pederasta, lleva a cabo una vida de placer y mundanería. En sus aventuras se relaciona estrechamente con un asesino que se convertirá en su "ayuda de cámara" y compañero de vicios y perversiones.

Vibalano establecerá relaciones en Francia —ciudad donde el lujo es natural y la vida divertida— y otros países con famosas y activas libertinas, una vida envuelta en el

torrente sexual, una existencia que pretende afirmarse en los límites del placer.

Burdeles, concubinas, pederastas, seres y atmósferas sórdidos. Los áridos paisajes de un continente que se prepara a la guerra.

Los once mil falos fue escrita en 1907, siete años antes de la primera guerra mundial, la situación en el viejo continente es de desconcierto y deterioro moral, se puede aventurar que el texto nace como la respuesta del artista a la angustia existencial del momento, o bien como un divertimento, deliberados ejercicios de estilo.

Dentro del contexto de la obra de Apollinaire *Los once mil falos* puede considerarse como el texto más "premeditadamente subversivo". Si el Marqués de Sade, por medio de excesos y horrores, estableció la búsqueda de un nuevo espacio moral antes de la Revolución Francesa, Apollinaire antes de la primera guerra mundial, bajo la revelación que parte del vínculo moral, utiliza la pornografía y crea un libro de paisajes y anécdotas costumbristas que delinea el camino del exceso como forma de llegar a la comunión de la libertad. Los ideales tanto formales como ideológicos del marqués, son retomados por Apollinaire. Se ciñe a un desarrollo perfectamente conocido y asimilado, dándose aún el lujo de citar referencias: "pícaras marquesas del siglo XVIII, ya conocidas en exquisitas páginas", que clarifican las intenciones del poeta. Considerada una obra menor dentro de la producción del escritor, en este libro el tono se siente impersonal, acostumbrados a la prosa exacta, irónica, punzante y poética de Apollinaire, en *Los once mil falos* la anécdota elimina la profundidad.

La novela se mantiene dentro del crudo y limitado vocabulario de la literatura pornográfica, la imposibilidad de encerrar el lenguaje ilimitado del cuerpo dentro de otros lenguajes. Si en las obras de Apollinaire sobresalen un lenguaje innovador, la creación continua y una fluidez verbal, en *Los once mil falos* esta inventiva está relegada a los nombres de doble sentido: Peni Fornoski, Alexina Comelotodo, Sitepiyo Teforniko, etc. . . y la gracia natural de una prosa clara y bien elaborada. Aún estructuralmente el autor respeta fielmente la influencia, aparecen combinaciones de narrativa sustentadas por las diferentes personas gramaticales; del monólogo al nosotros alternando con diálogos eminentemente teatrales.

En *Los once mil falos* también está presente la problemática que rige la demás



Guillaume Apollinaire

obra de Apollinaire; el enfrentamiento de lo sagrado y lo profano y el amor y la libertad como forma de asimilar a la muerte. Ya en relatos como *El Sacrilego* o *El Caminante de Praga* el problema de dios y una nueva teología está presente, la necesidad de vivir bajo preceptos más humanos se hace necesaria, en estos cuentos dotados de humor y mordacidad el autor, fuera de regodearse con la anécdota y la influencia, crea y trasmite ese nuevo espacio moral para la humanidad que exige nuevas formas de realización.

Al parecer *Los once mil falos* nace bajo apreciaciones políticas bien específicas, Apollinaire aprovecha más de la *posición rebelde y herejía teológica* de Sade que de su visión estrictamente literaria, siendo un conocedor profundo de la obra del marqués, resulta ilógico pensar que repetiría fraudulentamente un libro que ya ha sido escrito, a no ser que *el momento histórico se lo exigiera*: una frase del libro puede definir esta idea: "lo que estamos viendo es el mundo de las crueldades legales".

Los personajes de la novela son en su mayoría gente de la aristocracia. Los grandes cambios históricos conllevan grandes cambios morales y el artista es el vidente que se encarga de hacerlos ver y servir como puntas de lanza que han de abrir la brecha hacia nuevos lugares. Una de estas formas, la más exasperante quizá, es presentarnos ante el espejo de nuestra propia inmundicia. Aquí es donde el valor de *Los once mil falos*, como uno de los elementos culturales impugnador de "revoluciones" y "cambios", vociferante y desmitificador, se hace inegable.

El asombro y el horror como caminos para llegar a la sublimación del espíritu en busca de sí mismo: "Entreabrir el abismo de la iniquidad y precipitarse en él, a fin de reaparecer ataviado con las alas del genio del mal e inmortalizarse con la asfixia de toda virtud y la divinización pública de todos los vicios."

Los once mil falos a diferencia de la obra de Sade no logra "ser grande en su obscenidad", sin embargo forma parte del conjunto de obras de un hombre precursor de los movimientos más explosivos de Europa, como son el cubismo, el modernismo y el surrealismo.

Apollinaire en este libro presenta una de sus facetas, facetas que conformaron a un escritor del cual diría Bretón: "la fórmula de su escritura es la *pureza libre*" palabras que confieren sinnúmero de significados

pero que evocan y ubican la literatura del poeta.

Bajo preceptos libertarios extremadamente radicales la creación siempre comprometida con el creador se ofrece de manera tajante: "Tal vez se halle que nuestras ideas son algo fuertes ¿y qué? ¿acaso no hemos conquistado el derecho de decir cualquier cosa?"

Los once mil falos es la historia del exceso en busca de la purificación: "Exuberancia es belleza" diría Blake. El hombre como receptáculo de todos sus vicios y virtudes, el hombre como fin y solución. La búsqueda del límite de nuestras propias acciones, el reconocimiento del hombre como un fenómeno excrementicio. (En busca de la fecalidad perdida de A. Artaud), la voluptuosidad y la entrega, la pasión como forma de conocimiento, un grito que socava morales entumecidas, la oportunidad de acercarse a Apollinaire por un camino simplemente gracioso para arribar a sus obras mayores.

Víctor M. Navarro

Apollinaire, Guillaume. *Los once mil falos*. Promia Editora, S. A. Los brazos de Lucas, México 1977, 99 pp.

Foucault: para una arqueología de la sexualidad

El modelo teórico de Michel Foucault se funda en una concepción arqueológica del saber, de las formaciones y de las prácticas discursivas. Para él, arqueología es descripción intrínseca "que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia", de su individualización, localización, singularidad, sucesión, entrecruzamientos que caracterizan la forma de su coexistencia con otros campos. Naturalmente, esto impide un esquema único y lineal; por el contrario, Foucault intenta escribir una *historia general*, o sea, describir espacios de dispersión.

En consecuencia, síntesis y continuidad no constituyen axiomas. Se trata de situar y definir reglas de construcción, de remontarse a los enunciados (el elemento último, el "átomo del discurso") para desarrollar "una descripción pura de los acontecimientos discursivos". Foucault no supone un fondo que defina la esencia de cada enun-

ciado, ni se propone revelarla, en el caso de que exista; no cree en un fondo común u original. Opta por la complejidad propia del campo discursivo. No un fondo enigmático sino conjuntos de reglas; no la idealidad sino la formación de los objetos, con todas las jerarquías y desniveles que ello implica. No la solución hipotética de las contradicciones: sólo su descripción. Ningún efecto unificador sino, por el contrario, multiplicador. Se trata de un *diagnóstico*.

Desde esta óptica, y con diversos matices, Foucault desarrolla una arqueología de la mirada médica en *El nacimiento de la clínica* (1963) y la *Historia de la locura en la época clásica* (1964); un análisis de la gramática general, de la riqueza y de la historia natural —sus discontinuidades, rupturas, analogías, similitudes, aproximaciones y disoluciones, en el orden de la representación— en *Las palabras y las cosas* (1966).

La arqueología del saber (1969) es el marco en que se sitúa el pensamiento de Foucault y que, en mayor o menor medida, sostiene toda su producción teórica. Más tarde, en 1975, publica la que hasta el momento es probablemente su obra más acabada: *Vigilar y castigar*, que además es el antecedente de su proyecto más ambicioso: una *Historia de la sexualidad*, de la cual se revisa aquí su primer tomo, *La voluntad de saber*.*

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault señala al cuerpo humano como un espacio de dominio político, cercado, sometido, domado, forzado por y en las relaciones de poder. El cuerpo es un dominio utilizado económicamente por medio de cauces que no son la violencia y la ideología sino instancias calculadas, organizadas, sutiles, técnicamente reflexivas, que permanecen siempre en el orden físico y constituyen lo que Foucault denomina *tecnología política del cuerpo*.

El cuerpo del infractor penal es el espacio que será sometido a los suplicios y las torturas; en él y por él se representa una falta que se castiga punitivamente. El cuerpo es un objeto del conocimiento científico y es también su objetivo. Es un bien social que (en el caso de los infractores) se apropia colectivamente con fines de utilización. Su actividad se somete a horarios, movimientos obligatorios, actividades determinadas; es sujeto a —y de— reglas, hábitos, órdenes. El cuerpo es manipulado, moldeado, educado; se le inculca la obediencia, la habilidad y la docilidad: es cercado por reglamentos disciplinarios (militares, escola-



res, hospitalarios), organizaciones seriales y esquemas anatómico-cronológicos del comportamiento. En su forma más compacta y terminante, esta tecnología política es la disciplina penitenciaria.

Pero el sistema penitenciario es extensivo al cuerpo social: el cuerpo se convierte (en la medida de sus virtuales "desviaciones") en un espacio vigilado permanente y panópticamente. La sociedad y sus relaciones de poder se dan a partir de este principio: el poder de vigilar y castigar rige los múltiples y muy variados procesos panópticos, cuyo objetivo primero y último es la *normalización*. Arquitectura, hospital, escuela: todo el universo disciplinario permite la observación de la conducta de una manera articulada y detallada. La vigilancia del cuerpo como espacio político será extendida por Foucault a la formación discursiva de la sexualidad.

La sociedad moderna comprende una maraña de estudios que denuncian una sexualidad sometida a prohibiciones y rechazos, censuras y denegaciones —el caso de Freud. De acuerdo a esta "hipótesis represiva" —sustentada también por Wilhelm Reich— el sexo es el punto medular de la "liberación". Foucault adopta un enfoque distinto: la sexualidad *se inscribe* en un saber, en unas relaciones de poder, unas prácticas discursivas, un lenguaje; y esto de ninguna manera la vuelve axial, sino que la integra en una práctica global y específica. Poder y saber se implican entre sí: "no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder".¹

Foucault no niega la represión del sexo, pero sí encuentra una diversificación y multiplicación de discursos (que desde luego incluye a la "hipótesis represiva") que hablan del sexo constantemente —así sea de su negación. Las instancias de poder, afirma, incitan y se obstinan institucionalmente en oír y hacer hablar del sexo, en una práctica que comienza a formarse desde el siglo XVII. Históricamente, el proceso se inicia con el surgimiento de la burguesía; la libre e indiscriminada referencia al sexo que antecede su ascenso sufre una suerte de involución: de la libre manifestación, no estimulada, del sexo, las nuevas formas de poder y saber derivan a la instalación de tabúes. De ahí en adelante, el discurso sexual tomará la forma de la confesión, desde nuevos puntos de vista y en busca de efectos distintos: "la conducta sexual de la

población es tomada como objeto de análisis y, a la vez, blanco de intervención" (p. 36). Paulatinamente, la sexualidad será dividida en distintos campos: surge la biología, la medicina, la demografía, la psiquiatría, la psicología, la pedagogía; con ellas, la sexualidad es enfrentada a través de la confesión, el interrogatorio y la interpretación; y las sexualidades periféricas, las "aberraciones" o "perversiones", son especificadas e incorporadas a partir de tal explosión discursiva. La sexualidad se clasifica, se hace inteligible, y esto, de acuerdo con Michel Foucault, indica que la sociedad burguesa del siglo XIX, "sin duda también la nuestra, es una sociedad de la perversión notoria y patente... procede por desmultiplicación de las sexualidades singulares. No fija fronteras a la sexualidad; prolonga sus diversas formas, persiguiéndolas según límites de penetración indefinida. No la excluye, la incluye en el cuerpo como modo de especificación de los individuos; no intenta esquivarla; atrae sus variedades mediante espirales donde placer y poder se refuerzan; no establece barreras; dispone lugares de máxima saturación... es perversa directa y realmente" (pp. 61-62).

Esta práctica sustituye la iniciación de un *ars erotica* por una *scientia sexualis*: la individualización se alcanza mediante la confesión —y la "verdad" producida corresponde a las relaciones de poder. El ejercicio de la *scientia sexualis* define al sexo como un espacio susceptible de procesos patológicos; tiende a descifrar sus prácticas ocultas, erige una terapéutica y una normalización. La *Historia de la sexualidad* parte de estos mecanismos "productores de saber, multiplicaciones de discursos, inductores de placer y generadores de poder; hay que partir de ellos y seguirlos en sus condiciones de aparición y funcionamiento, y buscar cómo se distribuyen, en relación con ellos, los hechos de prohibición y ocultamiento que les están ligados" (p. 92).

La sexualidad es un dispositivo; no sólo placer, sino también saber y, a partir de esto, un saber sobre el placer, un placer en saber sobre el placer y un placer-saber: la sociedad burguesa inscribe al sexo en el campo de su racionalidad. El dispositivo de la sexualidad prolifera, innova, anexa, inventa, penetra los cuerpos. Por ello, Foucault no emprende una "teoría" (como lo haría Marcuse) sino una "análisis" del poder. No cree que éste se base privativamente en la negación del sexo, en su prohibición, sino que participa también de

cierta positividad, cierta eficacia productiva, cierta riqueza estratégica: el poder es también productor.

El Estado, la ley, la globalidad de una dominación no es el poder sino sus "formas terminales". El poder está en "las relaciones de fuerza immanentes y propias del dominio en que se ejercen", en los enfrentamientos que lo modifican, en sus apoyos, cadenas o sistemas, en sus corrimientos y contradicciones. De acuerdo con Gilles Deleuze, Foucault no acepta "localizaciones exactas", y de ahí que la *Historia de la sexualidad* se propone como el estudio de *las relaciones históricas entre el poder y el discurso sobre el sexo* (y las relaciones de poder consolidan al Poder en cuanto se inscriben en el código de su hegemonía: el Estado las integra institucionalmente).

El modelo teórico de Michel Foucault conlleva y despeja un inmenso vacío para el pensamiento occidental (como lo evidencia la crítica de Jean Baudrillard²). Para él, no es un objeto de estudio la probable síntesis de un divorcio original (como podría decirse de Hegel, Feuerbach o Marx respecto a la esencia humana, por ejemplo) y por eso en *La voluntad de saber* interroga a los discursos sobre sexo en dos niveles: "su productividad táctica (qué efectos recíprocos de poder y saber aseguran) y su integración estratégica (cuál coyuntura y cuál relación de fuerzas vuelve necesaria su utilización en tal o cual episodio de los diversos enfrentamientos que se producen)" (p. 124). Analiza, establece nexos y disociaciones o postulados esenciales: permanece en la dimensión del discurso.

El dominio de la *Historia de la sexualidad* se despliega en cuatro grandes estrategias que aparecen en el siglo XIX, cuyo núcleo y génesis tiene lugar en la familia: sexualización del niño (su cuerpo es un "bien" social, se desata la cacería contra el enanismo); histerización de la mujer (la satura de sexualidad, la integra a las prácticas médicas, relaciona su fecundidad con el cuerpo social, la confina al espacio familiar y al cuidado de los niños); especificación de los perversos (los aísla biológica y psíquicamente, codifica las anomalías y busca para ellas una tecnología correctiva) y, por último, regulación —económica, política, médica— de las poblaciones.

Para Foucault, los mecanismos de represión sexual se distienden en el siglo XX. Ni siquiera soslaya una nueva o posible sublimación ni aborda lo que, en cuanto al Poder, puede este hecho indicar. Se remon-

ta al surgimiento de la dominación burguesa y desarrolla una de sus más interesantes proposiciones: la burguesía, lejos de ignorar su sexo, se dio de inmediato a la tarea de cuidarlo, protegerlo, cultivarlo y preservarlo; a partir de él intenta dotarse de una distinción de *clase*, basada en la salud, la higiene, la descendencia y la raza: "la aristocracia nobiliaria también había afirmado la especificidad de su cuerpo, pero por medio de la *sangre*, es decir, por la antigüedad de las ascendencias y el valor de las alianzas; la burguesía, para darse un cuerpo, miró en cambio hacia la descendencia y la salud de su organismo. El sexo fue la 'sangre' de la burguesía" (p. 151). En lugar de sangre azul, un organismo y una sexualidad acentuadas, saludables.

El proletariado adquirió cuerpo y sexualidad al sobrevenir conflictos como el del espacio urbano: cohabitación, proximidad, contaminación, epidemias, prostitución, enfermedades venéreas. Es entonces cuando el cuerpo se vuelve un sujeto de vigilancia. La burguesía, en efecto, ya no necesita afirmarse como clase dominante mediante su cuerpo, lo que anula el hecho de que la sexualidad —los efectos, compartimientos, las relaciones inducidas en los cuerpos y la voluntad de saber acerca del sexo— sea una tecnología política originaria e históricamente burguesa. En consecuencia, "no hay que referir a la instancia del sexo una historia de la sexualidad, sino mostrar cómo el 'sexo' se encuentra bajo la dependencia histórica de la sexualidad".

La voluntad de saber, primero de seis títulos para una arqueología de la sexualidad (los cinco restantes, que aparecerán próximamente, son *La cruzada de los niños*, *La mujer, la madre y la histórica*, *Los perversos*, y *Población y razas*) traza el método y el dominio en que se inscribe este proyecto, sus relaciones con el poder y la génesis de su práctica discursiva. Fundamentalmente, a Foucault le interesa el desplazamiento. Y como advierte Deleuze, se orienta a encontrar la forma en que se expresan las luchas de poder, para construir "pedazo por pedazo, el diagrama revolucionario donde surgen a la vez un nuevo hacer y un nuevo decir".³ Desde este horizonte, el primer tomo de la *Historia de la sexualidad* es un campo riguroso y específico —no necesariamente definitivo— que permite un nuevo acercamiento crítico a nuestra propia realidad.

Roberto D. Ortega



* Michel Foucault: *Historia de la sexualidad / I. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Siglo XXI Editores, S. A., México, 1977. 194 pp.

Notas

1. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores, S. A., México, 1976, p. 34.

2. Se trata de un interesante ensayo: *Olvidar a Foucault*, publicado en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, diciembre 29 de 1977. Baudrillard cuestiona lo que para él son figuras o limitaciones en la obra de Foucault y afirma que la Razón sexual es la nueva moral, y que precisa de una genealogía. En ocasiones, cuestiona a Foucault con los propios argumentos de éste ("el poder es algo que se intercambia"; el poder, la economía y el sexo son "trucos reales"). En todo caso, su punto de vista respecto a la sexualidad se sitúa —como Foucault señala respecto a Reich— "dentro del dispositivo de sexualidad". Baudrillard no disimula su molestia, además, por el "significado flotante" que aparece con frecuencia en Foucault: quiere cosas concretas.

3. Michel Foucault: *un nuevo cartógrafo*, por Gilles Deleuze. *La cultura en México*, noviembre 3 de 1977.

Reseña de reseñas

A partir del número próximo reseñaremos una serie de libros y revistas que hemos recibido del extranjero. Nos contentaremos ahora con enumerarlas: de Venezuela nos han llegado cuatro números de la Revista *Zona Franca*, que inició su tercera época en mayo. Esta revista, fundada por el poeta Juan Liscano, codirigida actualmente con Alejandro Oliveros, y con Julio Miranda como jefe de redacción, continúa una labor cultural de primera importancia que por su

alto nivel, sostenido gracias a la infatigable labor de su fundador (ahora director de la editorial Monteavila de Caracas) y de sus colaboradores, sigue siendo una de las mejores del continente. Ojalá pudiéramos recibirla con regularidad para que circulase por las librerías de esta capital, como circulan otras revistas venezolanas, entre ellas *Escritura*.

Del profesor chileno, Cedomil Goic, especialista en novela latinoamericana y literatura chilena (y director del *Handbook of Latinoamerican Studies*, publicada por la universidad de Michigan en Ann Arbor) nos ha llegado *Dispositio*, revista hispánica de semiótica literaria, editada también en Ann Arbor, y dirigida por Walter Mignolo. El profesor Goic promete colaboraciones suyas, del poeta chileno Reynaldo Hahn del cual nos ha enviado *Hispanamérica* un libro de poemas: *Arte de morir*. Así como también de Walter Mignolo (ya mencionado) y de Luis Iñigo Madrigal, que ahora radica en Dinamarca.

Saul Sosnoski, director de la revista *Hispanamérica*, nos envía desde la Universidad de Maryland dieciséis números de tal publicación, así como varios de los libros que edita. Entre ellos, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal*, de Hernán Vidal, y *Borges y la Cábala*, del propio Sosnoski.

De Nueva York llegará pronto *Escalandar*, cuyo director, el cubano Octavio Armand, ha enviado algunas colaboraciones a esta revista, que aparecerán en el número de febrero de 1978. Entre los textos contenidos en *Escalandar*, encontramos *Punto contra Punto*, texto poético, y un artículo sobre Zequeira, poeta cubano anterior a Martí y surrealista *avant la lettre*. El consejo de redacción de la revista está integrado, entre otros, por Octavio Paz, Guillermo Cabrera Infante, Pere Gimferrer, Guillermo Sucre y Julián Ríos. *Escalandar* promete ser "un espacio abierto al destino" (SIC).

Juan Soriano nos escribe desde París ofreciendo colaboraciones de pintores y escritores residentes en Europa. Hugo Verani, profesor uruguayo de la Universidad de California en Davies, nos enviará una introducción a los poemas inéditos de María Eugenia Baz Ferreira, —la importante poetisa uruguaya de principios de siglo— y un cuento, también inédito, de un importante escritor de su país, poco difundido: hasta ahora: L. S. Garini.

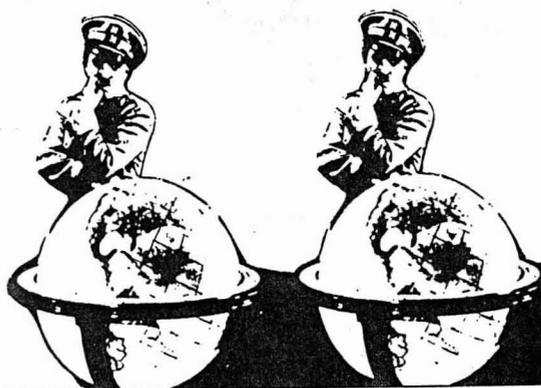
Jaime Alazraki, ahora en Harvard, nos envía su libro *Versiones-inversiones/ Reversiones*, publicado por Gredos.

revista de la

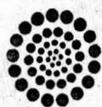
universidad de méxico

En su próximo número, la Revista de la Universidad publica, entre otras, las siguientes colaboraciones

- Una entrevista con Efraín Huerta
- Poemas de Sampedro y Aura
- Homenaje a Charlie Chaplin
- Cuentos de Cornejo y Pereira
- Un ensayo de Octavio Armand
- Reseñas de miles de libros



UNAM/DIFUSION CULTURAL
VOZ VIVA DE MEXICO



109
CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA
Y TECNOLOGÍA

Se comunica a las instituciones y personas interesadas en el Programa de Becas-Crédito, el calendario operativo que regirá durante 1978 para la selección de becarios:

COMITES	Fecha de cierre de recepción de solicitudes con documentación completa.	Fechas de reunión de los comités auxiliares de selección de becarios, a partir del	Fecha de respuesta a los candidatos.
Primavera	10 de febrero	13 de marzo	28 de abril
Verano	9 de junio	10 de julio	25 de agosto
Otoño	22 de septiembre	23 de octubre	24 de noviembre

Únicamente se evaluarán solicitantes cuya documentación esté completa y debidamente requisitada. Las solicitudes recibidas después de la fecha límite de entrega de documentación serán evaluadas en el siguiente comité. En la solicitud deberá incluirse el presupuesto de estudios. Las becas sólo podrán ser retroactivas a la fecha de celebración del comité. Se sugiere a los solicitantes de provincia el uso de correo certificado. Para mayores informes y entrega de documentos, los interesados deberán dirigirse a:

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Dirección de Promoción
Departamento de Orientación
Insurgentes Sur 1677, Planta Baja,
México 20, D. F.
- Delegación Regional del CONACYT en el Noroeste
Vallarta No. 805 Sur,
Monterrey, N. L.
- Delegación Regional del CONACYT en el Sureste,
Calle 36 No. 129, Buenavista
Mérida, Yuc.

DESLINDE

97



LOS UNIVERSITARIOS

PERIÓDICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCIÓN GENERAL
DE DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM



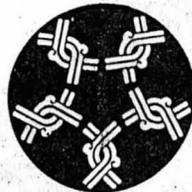
Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00
Dirección General de Difusión Cultural.
10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.

La Máquina de Escribir

TÍTULOS PUBLICADOS:

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas del civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretexta.*
7. María Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Ignacio Millán: *Psicoanálisis y poder.*
11. Mariano Flores Castro: *Desierto alestado.*



Información sistemática

110

Revista mensual sobre la realidad económico-política nacional en su contexto internacional.

Información Sistemática PROCESA en cada número tres mil piezas informativas, procedentes de ocho diarios de la capital del país; indicando las fuentes de información.

Información Sistemática contiene INDICÉS de personas, instituciones, lugares, temas y grupos sociales.

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

Panorama internacional

- México en el panorama internacional
- México en el panorama económico
- México en el panorama político-social
- México en el panorama campesino
- México en el panorama laboral
- México en el panorama urbano-popular
- México en el panorama educativo-cultural

Información Sistemática posibilita recuperar la información de prensa, de tres maneras:

- 1) Mediante los índices que remiten al texto de la revista.
- 2) Mediante las notas que remiten al banco de datos de Información Sistemática, A.C. (Recortes de prensa numerados).
- 3) Mediante la cita de la fuente utilizada (diario con fecha y página), lo que remite directamente a los diarios procesados

Esto convierte a Información Sistemática en un banco de datos siempre a la mano.

SUSCRIPCIÓN ANUAL (12 números):

República Mexicana:	\$ 450.00 (MN)*
América del Norte, Centro y Caribe:	\$ 40.00 (DLS)**
América del Sur:	\$ 45.00 (DLS)**
Resto del mundo:	\$ 50.00 (DLS)**

* Incluye correo ordinario

** Incluye correo aéreo

Dirección: Apdo. Post. 7-1179, México 7, D. F. Tel. 574-02-24



**Pierre
Klossowski**
en Ediciones Era

Roberte esta noche

99 pp. + ilustr./\$ 52.00

**La revocación
del Edicto de Nantes**

141 pp. + ilustr./\$ 50.00

La vocación suspendida

104 pp./\$ 52.00

Juan García Ponce

Teología y pornografía.

**Pierre Klossowski en
su obra: una descripción**

182 pp. + ilustr./\$ 60.00

Ediciones Era

Avena 102 / México 13, D. F.

581 77 44



siglo
veintiuno
editores

novedades

julio cortázar

**(cuentos)
mario benedetti**

manuel moreno fraginals

Solicite información sobre nuestra producción editorial
al Apartado postal 20-626, México, D.F.

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MEXICO



difusión cultural

UNAM

MATERIAL DE LECTURA

- 1- CARLOS PELLICER
Breve Antología
- 2- POESIA ITALIANA MODERNA
- 3- PAUL VALERY
"El Cementerio Marino"
- 4- FERNANDO PESSOA
"Oda Marítima de Alvaro de Campos"
- 5- JOSE LEZAMA LIMA
Breve Antología
- 6- LUCIAN BLAGA
Breve Antología
- 7- OCTAVIO PAZ
"Piedra de Sol"
- 8- EZRA POUND
Breve Antología
- 9- EFRAIN HUERTA
"Pomas"
- 10- W. H. AUDEN
Breve Antología
- 11- JAIME SABINES
"Algo Sobre la Muerte del Mayor Sabines"
- 12- JORGE CUESTA
Breve Antología

\$5.00

A LA VENTA EN:

Discoteca Augusto Novaro, Adolfo Prieto - 123
Librerías Universitarias, Gandhi, El Agora, El Juglar,
Minipuestos Ciudad Universitaria y Casa del Lago
Planta Baja Torre de Rectoría.

Arturo Trejo

Onán

112

I

Ese dar trabajo a la mano
Ese placer que nos lleva a la alcantarilla
En el estremecimiento
un rostro femenino aparece en cada dedo
Energía
Fuerza
Energía
(La Energía no se crea ni se destruye, simplemente
sale y se va por la coladera más próxima a
nuestro corazón)

II

Si tú no fueras como eres
Cuántas masturbaciones echaría
de menos

III

Estoy pensando en ti
mientras me baño
Mi mano se compadece
de mi solitaria existencia

IV

Tus pantaletas cuelgan en el baño
Vacías
Muertas
Sin ese tú que les da vida
Ahora ni un suspiro de Amor me levantaría.

DIC/1977 Villahermosa, Tab.

Arturo Trejo. Nació en Ixmiquilpan, Hidalgo; en 1953. Perteneció al taller de Poesía sintética.

