Ernesto Priani

los libros del placer

azul

LOS LIBROS DEL PLACER

Ernesto Priani

los libros del placer

azul

Primera edición: diciembre de 1999

© Ernesto Priani Saisó
© Azul Editorial
Ausiàs Marc 16, 3º 2ª - 08010 Barcelona
Telefax: (34) 93 302 76 55
azuled@mundivia.es

Diseño y cuidado de la edición: LaroUpE
Impresión: Novagràfik, Puigcerdà, 127. Bacelona

ISBN: 84-930440-9-1
Depósito legal: B-23120-1999

Impreso en España - *Printed in Spain*

A Pepita Saisó Sempere.
Mi madre

INTRODUCCIÓN

1. *Dioses tutelares*

EL LIBRO *La historia de las drogas* de Antonio Escohotado ofrece al lector algo más que la simple narración histórica de aquellos hechos culturales y políticos que han dado cuerpo a esa particular relación del hombre con las drogas. Regala, además, el esbozo de una historia de las costumbres y de las prácticas humanas, aquí vinculadas al consumo de fármacos, pero que permite intuir consecuencias fuera de ese ámbito.

Para el lector desapercibido, como lo fui yo mismo, el libro es capaz de demoler hasta los cimientos más sólidos de las propias creencias. El mérito radica más en mostrar que en argumentar. En efecto, lo que con más contundencia ataca la comodidad de nuestras convicciones no es otra cosa que el enseñar, simplemente, que otros han hecho aquello a lo que hoy tememos. El libro tiene el mismo efecto que el de mirar a alguien hacer algo a lo que no nos atrevemos, y además salir intacto de la experiencia. Por encima de la sensación de ridículo, lo que prevalece es en realidad una certidumbre: las cosas bien pueden ser de otra manera; a lo mejor, el temor es sólo un fantasma sin fundamento.

Lo que hay en el texto de Escohotado es otra forma de

argumentar en filosofía y, particularmente, en ética, en la que la lógica de la argumentación se ve consolidada en la sustancia de los hechos. No se trata, por supuesto, de que corrobore sus afirmaciones teóricas en hechos empíricos, al modo de la ciencia, sino que exhibe las costumbres históricas como la otra cara de nuestras propias costumbres.

La historia y la narración histórica pueden otorgar hoy a la reflexión filosófica y ética la visión del uso práctico de las ideas en la percepción de la experiencia de la vida. Su encarnación, por decirlo así, en la conducta humana.

Esto es particularmente importante en estos días aciagos de la suspicacia y la sospecha. Juliana González ha trazado claramente en *Ethos, destino del hombre* los alcances de la crisis que caracteriza a este fin de siglo.

> No se trata sólo de una crisis teórica que se produzca en el ámbito de la filosofía o de las ciencias humanas. Es crisis vital que irradia en todas direcciones e invade los diversos campos de la existencia.[1]

Esta situación, que ha hecho entrar en crisis «la razón misma y el sujeto en su propia interioridad», ha tenido el efecto de hacer vana la sola argumentación teórica. De hecho, ha llegado a poner en jaque la validez del puro ejercicio reflexivo, como proveedor de certezas y certidumbres en todos los órdenes, pero de manera crucial, para el propio individuo en sus convicciones y costumbres.

En consecuencia, la incorporación de la narración histórica en la forma en que lo ha venido haciendo la llamada historia de las mentalidades, ofrece un nuevo cuerpo a la exposición de

1. JULIANA GONZÁLEZ, *Ethos, destino del hombre*, UNAM / FCE, México, 1996, p. 33.

razones, gracias a un principio de certidumbre distinto al del ejercicio del puro pensar: la constancia de la experiencia del pensamiento, su condición de uso en la práctica cotidiana.

No se trata entonces de apelar a la universalidad de la razón, sino a su historia; a la «vida» de las ideas, como una forma de mostrar que no constituyen ficciones o creencias acomodaticias a conveniencia, sino expresiones de un modo de vida cuyos rasgos generales, inevitablemente compartimos. Esto es especialmente importante cuando hablamos en concreto de las ideas éticas.

«La historia —ha escrito Juliana González— tiene importe ontológico»[2] y, precisamente por ello, el que en apariencia es un argumento más a favor de la relatividad de los valores y de nuestras concepciones en general, se torna en una prueba de su contrario: la universalidad de la condición humana.

Así, la historia de la ética, que devendría ella misma en ética, sería como ha señalado Ernst Jünger, una historia *in nuce*:

> Esta última [la concepción cíclica de la filosofía de la historia] ha de ser completada por el conocimiento de la historia *in nuce*; el tema, que sufre variaciones en la infinita diversidad del espacio y el tiempo, es siempre el mismo; en ese sentido hay no sólo una historia de la cultura, sino también una historia de la humanidad, y esa historia es precisamente historia en la sustancia, historia *in nuce*, historia del ser humano.[3]

2. *Ibíd.*, p. 24.

3. ERNST JÜNGER, *La emboscadura*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Madrid, 1994, p. 101.

2. *Los términos de la inquietud*

EL PLACER es uno de los temas de esta historia; uno, además, que ha pasado a ser en nuestros días el centro de la discusión ética. Gilles Lipovetsky ha definido este fin de siglo como la época del placer.[4] Proposición audaz y ciertamente polémica, que sin embargo, atina en su diagnóstico, a pesar de ser complaciente con el modo como los hombres abordan hoy su relación con el placer. Es decir, que no percibe que si éstos son los días del goce, lo son no porque el placer sea solución satisfactoria para los interrogantes de la vida, sino porque, al contrario, se ha tornado problemático, incluso me atrevería a decir que se ha convertido en la fuente principal de incertidumbre. Y es precisamente esto lo que me propongo abordar aquí.

No se trata sin embargo, de discurrir acerca de la naturaleza del placer, ni de indagar sobre el hedonismo o el epicureísmo como doctrinas sobre el goce, ni de elaborar una historia de las ideas filosóficas sobre el tema. En realidad, esta investigación se propone hacer historia, necesariamente fragmentaria e incompleta, *de los modos positivos* a través de los cuales el hombre ha planteado, dentro del mundo occidental, sus relaciones con el placer.

La intención es sumar a la reflexión filosófica el espíritu de la historia *in nuce.* Esto es, mostrar cómo los hombres han hecho uso práctico de sus ideas sobre el placer, a través de la elaboración del significado de la sensación placentera en un momento dado de la historia, y que son el trasfondo de nuestra inquietud contemporánea. Ésta pretende ser, en sentido estricto, una *historia de la práctica ética del placer.* Una reflexión alrededor de las variaciones que tiene el tema del placer a lo largo de la historia. Sus implicaciones en la construcción de la subjetividad y en la creación de horizontes éticos.

4. Cf. GILLES LIPOVETSKY, *El crepúsculo del deber*, 4.ª ed., Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 46 ss.

3. *Metodología*

¿CÓMO CONSTRUIR una historia de la práctica ética?

En primer lugar, hay que advertir que no se trata sólo de rastrear y registrar las prácticas como tales. Los datos menudos como las 500 libras diarias que Oscar Wilde invertía en ir al Music Hall, almorzar en el Café Royal o en Berkeley, cenar en el Savoy o en Title Street y tomar una copa en Willy's, en compañía de su amante Arthur Douglas pueden ser valiosos para el historiador, pero son insuficientes para el filósofo. Es necesario, entonces, poner ese dato en relación con la conducta del sujeto pero no sólo, también hace falta indagar de qué forma es vista ésta por el individuo mismo, y la forma en que es valorada como conducta deseable a partir de los problemas, los valores y las metas que él mismo ha adoptado para regir su vida, y que es donde de hecho, se juega la experiencia ética.

Esto implica un problema de orden metodológico: ¿cómo definir esta relación entre concepciones morales y problemas éticos del sujeto en relación con su conducta? La cuestión se complica si tenemos en cuenta que no se trata de explicar los mecanismos que obligan a actuar de tal o cual manera; es decir, las fuerzas represivas a las que atribuimos cierto grado de determinación sobre la conducta, sino las razones por las que los hombres consideran deseables ciertas conductas con la intención de transformarse.

Cuando uno trata de encontrar una explicación, por ejemplo, a la conversión al cristianismo de paganos cultos, formados en la tradición filosófica clásica, uno no puede apelar sólo a mecanismos de represión externos o internos. Ello no sería suficiente para entender una adopción libre, razonada y consciente, como la de Antenágoras, que apela a razones de índole ética para solicitar la aceptación de su conversión al cristianismo, aun cuando la primera vez le fue negada. Dicho de otro modo, la ética no puede reducirse a una exposición de las de-

terminaciones de la acción humana, no sólo porque ello anularía los afanes de una ética, sino porque simplemente dejaríamos de comprender por qué los hombres actúan como lo hacen. Seríamos, en suma, incapaces de ver las razones que le impulsan voluntariamente hacia la conversión.

La solución a este doble problema metodológico sobre cómo definir el vínculo entre moral, ética y conducta, entendiéndolo como parte de un ejercicio voluntario, me vino de la lectura del segundo y tercer volumen de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault. En el primero, al hacer las consideraciones en torno al replanteamiento de su trabajo, Foucault escribe:

> El proyecto era por lo tanto el de una historia de la sexualidad como experiencia —si entendemos por experiencia la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.
>
> Hablar así de sexualidad implicaba liberarse de un esquema de pensamiento que entonces era muy común: hacer de la sexualidad una invariable y suponer que, si toma en sus manifestaciones formas históricas singulares, lo hace gracias a mecanismos diversos de represión, a los que se encuentra expuesta sea cual fuere la sociedad; lo cual corresponde a sacar del campo histórico al deseo y al sujeto de deseo.[5]

Foucault apuesta por una historia del concepto de deseo y de las formas en que el hombre ha llegado a entenderse como sujeto de deseo. Para ello, sin embargo, ha de abordar la cuestión de las relaciones entre sexualidad y moral, para poder dar cuenta de la forma en que el sujeto se reconoce precisamente como sujeto frente a su deseo.

5. MICHEL FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, tomo 2: *El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, Siglo XXI, México, 1988, p. 8.

Al hacerlo, Foucault encuentra que hablar de moral es problemático. La moral es un término ambiguo que define, por igual, al conjunto de los valores y las reglas de acción, que al comportamiento de los individuos en relación con esas reglas. Pero además, y esto es lo que más llama la atención, también define las diferentes maneras de conducirse, los distintos modos como los hombres asumen en la práctica y materializan un grupo de normas determinadas.[6] Es decir, da cuenta de que existe una amplia gama de formas como se llevan a cabo las prescripciones, por las que el hombre no sólo es un agente que traduce mecánicamente normas en actos, sino que tal traducción tiene un sentido.

Foucault ejemplifica lo anterior recurriendo a la forma en que se entiende la fidelidad matrimonial. Ser fiel puede ser, para algunos, una decisión única y definitiva, por la cual una vez que se ha celebrado el compromiso, la persona renuncia a cualquier otra relación sexual. Para otros, en cambio, la fidelidad puede ser una meta a alcanzar, en pos de la cual, las infidelidades constituyen parte del camino. La existencia de estas diferencias en el modo de conducirse lleva a Foucault a interrogarse en qué consisten.[7]

Uno sería lo que llama la *determinación de la sustancia ética*; es decir, «la manera con que el individuo debe dar forma a tal o cual parte de sí mismo como materia prima de su conducta moral».[8] Se trata del problema y la forma en que se

6. *Ibid.*, p. 17.

7. Hay un problema fundamental en la metodología propuesta por Foucault: las definiciones que se dan en la «Introducción» al tomo 2 de la *Historia de la sexualidad*, sufren severas variaciones en el momenro de aplicarlas. Sin querer entrar en demasiados detalles aquí las exponemos retomando su definición, pero explicándolas por su uso, siguiendo para ello la interpretación que hace OSCAR MARTIARENA en *Michel Foucault, historiador de la subjetividad*, El equilibrista, México, 1995, p. 76.

8. MICHEL FOUCAULT, *op. cit.*, tomo 2, p. 27.

formula, que domina la preocupación ética de la persona y a la que se propone, con la conducta, dar respuesta.

Otro puede basarse también en el *modo de sujeción*: «la forma en que el individuo establece su relación con esa regla y se reconoce como vinculado con la obligación de ponerla en obra».[9] Pese a hacer hincapié en la «obligación», Foucault toma los modos de sujeción como estrategias que buscan poner en «práctica» aquello que resuelve la inquietud y que conforman, al mismo tiempo, los valores desde los cuales se juzga. El tener que acatar un mandato, el guiarse por la necesidad, etcétera, son modos de sujeción.

Uno más es la *elaboración del trabajo ético* «que realizamos en nosotros mismos y no sólo para que nuestro comportamiento sea conforme a una regla dada sino para intentar transformarnos nosotros mismos en sujeto moral de nuestra conducta». Es el caso del aprendizaje, la memorización, la asimilación de conceptos de autocontrol para regular la conducta.

Por último, otra fuente de diferencias: la *teleología* del sujeto moral. Es decir, los fines que articulan la conducta: felicidad, salvación, bienestar.

De esta forma, basándose en el estudio sistemático de las diferencias que surgen de estos cuatro elementos, Foucault se propone hacer una historia «de la manera en que los individuos son llamados a constituirse como sujetos de conducta moral [...] Tal es lo que podríamos llamar —señala— una historia de la "ética" y de la "ascética", entendida como historia de las formas de subjetivación moral y de las prácticas de sí que están destinadas a asegurarla».[10]

9. *Ibíd.*, pp. 27-28.

10. *Ibíd.*, p. 30. Asimismo, Foucault establece que estos elementos permiten discernir «lo que estructura la moral de los placeres sexuales —su ontología, su deontología, su ascética y su teleología», cf. *ibíd.*, p. 37.

Para la elaboración de una historia de la práctica ética, la metodología usada por Michel Foucault es un instrumento esencial, pero también insuficiente.

En principio, Foucault se basa en textos prescriptivos para establecer los distintos elementos que componen la subjetividad griega, entendiendo por ésta, la forma específica con que los individuos llegan a ser conscientes de su deseo. Ello tiene el efecto de hacer que la subjetividad que se describe en la *Historia...* sea la griega, y no la particular de tal o cual individuo griego. Dicho de otra forma, el uso que Foucault le da a la metodología es únicamente para establecer los elementos generales de la subjetividad compartidos por el mundo antiguo. Pero ello no implica mostrar la dinámica de la experiencia en un sujeto particular. No alcanza, pues, a asir la práctica de esa subjetividad, con sus errores, complicaciones y deformaciones, que aparecen cuando esas prescripciones toman un cuerpo específico.

En algunos pasajes de la *Historia de la sexualidad,* justo cuando abandona el marco general para concentrarse en anécdotas particulares como la interpretación del regaño de Isócrates a su esposa en la *Económica* de Jenofonte, o la explicación de los beneficios de la masturbación en Diógenes, aparece el horizonte de la experiencia ética singular.

Y es a ese horizonte al que quiero dirigirme. Mi intención aquí es utilizar las nociones foucaultianas para dar cuerpo a subjetividades particulares y, en algunos casos, muy específicas, con el fin de verlas tal y como aparecen a la luz de la experiencia. El modo con que intento asir la relación entre la elaboración subjetiva —el vínculo entre cuestiones y fines éticos, y convicciones morales— y la conducta, es apelando a textos literarios, no tanto en sustitución sino como alternativa a las obras prescriptivas, en el supuesto de que en ellos puedan encontrarse estas dos aristas y el nudo que las une. Lo que equivale a afirmar que ciertas obras literarias, si no es que su totali-

dad, comunican las convicciones de los individuos y cómo se experimentan en su uso cotidiano.

El texto literario es en principio una elaboración subjetiva y, por ello mismo, una de las expresiones de la subjetividad. Esta condición lo convierte, de hecho, en una de las fuentes básicas para el estudio que me propongo. Su importancia radica en que es producto y refleja una subjetividad singular en operación dentro del vértigo de la existencia. Esto es lo que lo distingue de los textos prescriptivos que, justamente, abstraen la experiencia vital y es ésta la que, precisamente, buscamos analizar aquí.

Aunque todo texto literario es un producto de la subjetividad, hay un grupo de textos que se proponen la transmisión fidedigna de una experiencia real, aunque se trate sólo de una experiencia posible. Estos textos, que van desde la poesía erótica romana a las memorias y los diarios personales del siglo XIX, en ocasiones aluden a la experiencia real del poeta o el narrador, pero las más de las veces, incluso en las obras con pretensiones más objetivas, la fuente de la narración o el verso es la ficción. Porque el poeta no necesita haber vivido el adulterio para hablar de una experiencia adúltera. Al contrario, para lo que busco aquí, la riqueza de la literatura no consiste en decir la verdad sino en mostrar los rasgos generales de la práctica de la subjetividad de una época. De este modo, si bien las obras literarias no nos permiten conocer qué sentía Ovidio al seducir a las mujeres, sí nos permiten saber dos cosas: sobre qué bases elaboraban él y muchos de sus contemporáneos la percepción de su experiencia, y qué prácticas eran las que les caracterizaban.

Por supuesto, nunca hay que confiarse cuando se trata de poetas. Por ello es necesario corroborar ambas cosas por otros medios para alcanzar cierto grado de certidumbre. Pero no tenemos por qué temer aquí tanto a la ficción y a las «distorsiones» de la realidad, cuando lo crucial es la forma en que los hechos se entrelazan con la subjetividad, y dentro de ella, también con

la fantasía. Algunos de los textos que analizo aquí no remiten necesariamente a realidades o formas tangibles del comportamiento; es decir, no son una reflexión sobre una experiencia posible o verosímil, sino fantástica. En otros, la intención del autor es la de referirse a hechos supuestamente experimentados por él mismo. La diferencia de unos y otros es parte de la diferencia en la subjetividad que se transmite al estilo, pero que no resta valor sino que eventualmente lo incrementa. Stevenson pensaba que sus obras fantásticas constituían la mejor forma de plantear los dilemas reales de su tiempo, el autor anónimo de *Mi vida secreta* creía, en cambio hacer una narración casi científica.

Los escritos de los que voy a ocuparme los elegí a partir de dos criterios. El primero obedece al tema mismo de la investigación: debían representar un modo de vida construida a partir de una relación positiva con el placer. El segundo, a la ruta que seguiré: debían transparentar los elementos centrales de una subjetividad. El número de las obras a tratar hubiera sido enorme pero en la selección final pesó, por un lado, la importancia histórica de los textos, como representativos de una época y, por ende, de una subjetividad compartida en un momento dado. Del otro lado de la balanza y como en toda selección de textos literarios, está presente la subjetividad de quien la hace. Las obras analizadas en esta investigación, también me gustan.

4. *¿Qué placeres?*

HABLAR DEL PLACER en la forma que hasta aquí ha sido expuesto, no puede desarrollarse en abstracto. Al contrario, al tratarse de prácticas tiene que hacerse referencia a placeres concretos. La idea inicial fue partir de los tres placeres físicos esenciales: los de la mesa, el vino y la alcoba, que a diferencia de los placeres no físicos, han sido centro de una controversia per-

manente. Haber tratado de llevar a cabo esto, hubiera supuesto un trabajo inmenso, que rebasaría por completo las dimensiones de esta investigación. Por ello, decidí restringirme al placer de la alcoba, aun a riesgo de sólo glosar el trabajo de Foucault.

La razón de esta restricción, sin embargo, es justamente la que marca las distancias entre la *Historia de la sexualidad* y *El libro del placer*. El eje de la propia investigación me fue llevando hacia la idea de que los conceptos utilizados por Foucault no describen uno de los lados de la práctica ética que es el de la traducción de los criterios de las convicciones morales en percepciones sensibles. Me explico.

A partir de una intención que buscaba cuestionar las ideas de *autenticidad* e *intensidad* relativas a la sexualidad en el siglo XX, me encontré con que el problema fundamental, más allá de estas ideas, es que tienen su fundamento en un modo de percibir el placer sexual o, para ser más exactos, de vivir y practicar el goce. Sobre esta base, descubrí que mi investigación rastreaba los vínculos entre sensibilidad, subjetividad y conducta, a través del hilo conductor del tránsito que llevaba de las ideas sobre el placer en Epicuro hasta las tesis sobre la autenticidad en Freud.

Al final, la investigación terminó por ser, pese a sus intenciones originarias, un análisis histórico del vínculo entre la reflexión ética y producción de sensibilidades, y su enlace en formas de comportamiento, como manifestaciones estéticas de las convicciones morales y los rasgos de la percepción, en la construcción de las ideas de autenticidad e intensidad.

Con esa dirección, me he propuesto una historia de las prácticas éticas en torno al placer, que ha de ser necesariamente fragmentaria. No pretendo agotar aquí todos los tiempos y momentos de la historia, ni capturar todos los modos de relacionarse positivamente con el placer, sino seguir algunas de las constantes, en la cultura occidental, que acabarán por dar cuerpo a los esquemas de intensidad y autenticidad, que en

última instancia, sirven para dejar ver la forma en que la ética se articula con la sensibilidad y la conducta.

He dividido mi trabajo en dos partes, tituladas «El alma» y «El cuerpo», para referir en ellas las prácticas éticas que tienen como sustento, de manera correspondiente, la percepción del placer como pasión del alma, y el placer como sensación del cuerpo.

A su vez, cada una de estas partes tiene una subdivisión. La primera inicia con la «Subjetividad epicúrea», punto de arranque de esta historia, en la que se examina el epicureísmo no como doctrina, sino como construcción de una subjetividad, a partir de la cual, y a través de dar funciones nuevas a sus elementos, permanecerá siempre como trasfondo a nuevas formas de relacionarse consigo mismo y con el placer.

El segundo capítulo, «Amores y artes», aborda la forma en que dentro de las obras de Ovidio —*Amores, Remedios del amor* y *Arte de amar*—, la subjetividad epicúrea se vincula con una práctica específica de relación con el placer sexual, que viene a ser el reverso de las prácticas de la autenticidad y la intensidad.

El tercero y último capítulo de esta parte, «La rosa», es un examen de la doctrina del amor natural expuesta por Jean de Meun en el *Roman de la rose* en el siglo XIII, como constitutiva de una nueva subjetividad. Nueva, claro, con relación a Ovidio y Epicuro, y en la que se preludian una forma distinta de conciliación consigo mismo a través de la armonización de la conducta humana con «natura».

«El cuerpo» se subdivide en dos capítulos. En el primero, «El peligro de las emociones», se rastrea la «invención» de la sensibilidad corporal en el siglo XVII y los problemas que este hecho plantea para la aparición de nuevas subjetividades, primero a través de Diderot, en el *Coloquio entre Diderot y D'Alembert*, y después con *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos y las *Memorias* de Giacomo Casanova. Aquí impor-

ta, sobre todo, la aparición de la noción de intensidad como atributo del placer corporal, como la conservación de la idea de mandato vinculada a ésta.

En el segundo, «¿Qué hace usted Mr. Hyde?» se vincula un tópico literario, la doble personalidad presente en los relatos de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de R.L. Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, con el relato que un par de personajes decimonónicos hacen de su propia vida: Walther, protagonista del texto anónimo *Mi vida secreta*, un libro de memorias eróticas razonablemente auténtico y la epístola de Oscar Wilde, *In carceres et vinculis*. La intención aquí es rastrear cómo la doble personalidad no sólo es una fantasía literaria sino también una estrategia subjetiva dominante en la época victoriana y, por ende, enlazada con una práctica concreta del disfrute sexual. Al mismo tiempo, el capítulo se orienta hacia la crisis de esta subjetividad y la aparición de la autenticidad como alternativa subjetiva.

PRIMERA PARTE

EL ALMA

I
LA SUBJETIVIDAD EPICÚREA

1. *Sentir placer*

¿QUÉ HA SENTIDO el hombre singular, a lo largo de la historia, cuando ha sentido placer? La pregunta puede parecer retórica, pero no lo es. El placer no es algo que se percibe y nada más. No puede reducirse, en el hombre, a la calidad de estímulo. La pregunta interroga por la experiencia del placer; es decir, por los «movimientos del alma» que suceden al goce. Se refiere, pues, a las emociones; también al sentido que se busca o se encuentra en esas emociones; pero, sobre todo, lo hace sobre las preguntas, las cuestiones que sobre sí mismo se hace el hombre frente al placer.

Aristóteles, en la *Ética nicomaquea* define el placer como una pasión del alma. Nada más lejos de la vacua idea de estímulo. ¿Por qué pasión del alma y no afectación del cuerpo? En la elección de uno, en lugar del otro está ya parte de la respuesta.

El placer es un asunto sobre todo del alma, a pesar de ser un hecho del cuerpo, porque acepta los extremos —intemperancia y abstinencia— que ponen en duda el equilibrio del alma misma. Es decir, el placer y no cualquier placer, sino aquellos que tienen por origen el gusto y el tacto (Aristóteles excluye los placeres del olfato, la vista y el oído, así como los placeres inte-

lectuales, de todo posible exceso)[1] son percibidos como problemáticos en la medida en que permiten conductas diferenciadas, relaciones distintas de los hombres con el hecho del placer. Es decir que pone en juego, además de la salud del cuerpo, la conducta, la manera en que el alma le da forma al cuerpo; la forma, en suma, en que se es.

La experiencia del placer es, así, problemática y se plantea, al menos en Aristóteles, aunque es extensiva a la comunidad del pensamiento helénico, en términos de gasto. Lo que preocupa es el exceso tanto como la falta, que constituyen, en relación con el término medio aristotélico, los extremos indeseables del placer en el orden de alcanzar una vida feliz.

Epicuro comparte con Aristóteles la idea de que el placer es una pasión del alma, la experiencia problemática del placer y la aspiración, última, a la felicidad. Sin embargo, introduce una diferencia capital: el problema del placer no se plantea en términos de exceso o falta. La idea central en Epicuro es que el placer no es susceptible de acumulación. «El placer no crece en la carne cuando de una vez se aleja el dolor causado por alguna deficiencia, sólo varía de color» (Epicuro, «Máximas capitales», p. 18, en *Máximas para una vida feliz*, p. 22).

La tesis epicúrea de que todo placer es un bien se sostiene en una forma específica de comprender el placer, según la cual el placer no puede crecer —ni en duración ni en intensidad— una vez que se percibe. Hay matices, coloración, pero es estrictamente el mismo. Indistinguible incluso, porque: «Si, uno a uno, cada placer se condensase y lo hiciere tanto en su duración como en su localización en la totalidad de los átomos o en las partes dominantes de nuestra naturaleza, entonces los placeres

1. ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, versión de Antonio Gómez Robledo, UNAM, México, 1983, III, 10, 1.118 a-b.

no podrían distinguirse unos de otros» (Epicuro, «Máximas capitales», p. 9, en *Máximas para una vida feliz*, p. 19).

No hay diferencia, no hay posibilidad de valoración diferenciada, no hay posibilidad de fundar una moral o una reflexión ética de los placeres. Epicuro concibe el placer como el efecto único de la supresión del dolor, producto de una necesidad no satisfecha. En sentido estricto: «El límite de la magnitud de los placeres es la anulación de todo dolor, físico o moral. Allí donde hay placer, en tanto que dure, no existe uno u otro dolor o la mezcla de ambos» (Epicuro, «Máximas capitales», p. 3, en *Máximas para una vida feliz*, p. 18).

El gusto por el placer no puede ser problematizado ni en términos de gasto ni éticos. Poco importa con qué satisfacemos el hambre ni qué tanto, una vez satisfecha, podemos seguir comiendo. Logrado el placer, éste no se modifica ni por lo uno ni por lo otro. El sabio sabe que nada variará la sensación de placer y que por ello resulta superfluo e inútil tanto el volumen como el tipo, lo mismo si hablamos de satisfacer la sed, el hambre o el deseo sexual. Por ello, escribe Epicuro, «de los alimentos escoge [el sabio] el más agradable y no el más copioso» (Epicuro, «Carta a Meneceo», p.18, en *Máximas para una vida feliz*, p. 10).

El problema para Epicuro se plantea en otro orden, en el de la satisfacción y del deseo. Es ahí, y no en el hecho mismo de la percepción del placer, donde se pone en juego la tranquilidad del alma. El problema de quienes se entregan al frenesí de los placeres disolutos no son los placeres en sí mismos, y no lo son realmente porque no satisfacen aquella necesidad que se pretende que satisfagan. Por ello escribe Epicuro a Meneceo:

> Si las cosas que pueden producir placeres a los disolutos cubriesen los miedos de sus mentes respecto a los fenómenos celestes, la muerte y los sufrimientos y, aún más, les enseñasen *el límite de los deseos*, no tendríamos qué

> censurarles, porque estarían plenos de todo tipo de placeres y no poseerían ninguna clase de dolor, es decir, no poseerían lo que es el mal [Epicuro, «Máximas capitales», p. 10, en *Máximas para una vida feliz*, p. 20].

El límite no ha de buscarse en los placeres, ni en lo que se refiere a la cantidad, la forma o la intensidad (que nada agregan al placer), ni en lo que se refiere a su frecuencia, sino a los deseos. Es entre éstos, y no entre los placeres, donde hay diferencia: «Unos son físicos, otros injustificados o vanos. De los físicos, unos son indispensables, el resto sólo físicos». Todavía dentro de los indispensables hay «algunos necesarios para la felicidad, otros para el bienestar del cuerpo, y unos terceros para la vida misma» (Epicuro, «Carta a Meneceo», en *Máximas para una vida feliz*, p. 11).

No está de más detenerse en esta caracterización que hace Epicuro de los deseos, pues de éstos son sólo los deseos físicos aquellos que pueden satisfacerse y entre los cuales encontramos que es posible establecer una jerarquía que los distingue. La «bondad» del deseo, su legitimidad, está atada a la percepción física del placer y a que esta percepción está enlazada a la consecución de un fin: felicidad, bienestar del cuerpo, mantenimiento de la vida.

No hay en Epicuro ninguna distinción que ubique la obtención de los fines en un ámbito distinto al del cuerpo físico. El equilibrio del alma, su tranquilidad, la felicidad, depende de la percepción del placer no sólo a modo de satisfacción física y mantenimiento del orden del cuerpo y de la vida, sino como constancia de una vida autónoma, libre de temores y de miedos.

El problema, por el contrario, es la persecución de deseos vanos o de perder el tiempo en deseos como los de los libertinos, que son, en realidad, fruto del miedo. La ética epicúrea se basa en la distinción entre deseos en función de su efectiva sa-

Ménade acariciada por un sátiro. Villa de L. Caecillus,
Pompeya, siglo I d.C.

tisfacción, como en su ordenamiento a un fin. Lo que el epicureísmo propone es una ética de los deseos, una reflexión sobre la naturaleza de aquello que deseamos, lo cual propicia unos criterios de selección que distingue, jerarquiza y valora los deseos. La meta es el «equilibrio» del alma que no depende del gasto o ahorro físico, sino de la cuota de dolor o de placer que se obtiene de cada ocurrencia vital. El lugar central, el mayor bien para Epicuro, no es el placer sino la prudencia, que es lo que permite «la sobria mesura que tanto investiga las causas de cada elección y rechaza cuanto destierra de nosotros las ilusiones que generan una enorme confusión para el alma» (Epicuro, «Carta a Meneceo», en *Máximas para una vida feliz*, p. 14).

La prudencia es el bien mayor porque es sobre ella que recae la elección de los deseos y el combate a las ilusiones. Es la guía que, basándose en las sensaciones, determina la prudencia de cada elección, tanto como garante de la tranquilidad del alma como, en palabras de Emilio Lledó, contrapeso y continuidad a la fugacidad de la sensación y el placer.[2]

> La prudencia es el principio de todas estas cosas y el mayor bien. De ahí que sea más valiosa aun que la filosofía ya que de ella se generan todas las demás virtudes, porque nos enseña que no existe una vida feliz sin juicio, sin bondad y sin justicia, ni una vida juiciosa, buena y justa sin felicidad. Pues las virtudes nacen de una vida dichosa y el vivir con dicha es inseparable de ellas [Epicuro, «Carta a Meneceo», p. 18, en *Máximas para una vida feliz*, pp. 14-15].

Hay un principio de realismo en Epicuro —heredado de Aristóteles— por el que es la evidencia de la sensación, la percepción efectiva de placer y dolor, la que sirve de sustento para

2. EMILIO LLEDÓ, *El epicureísmo*, Taurus, Madrid, 1985, p. 110.

la prudencia. Lo que inquieta al alma no son las sensaciones sino el confundirlas con lo que imaginamos, haciendo aparecer como deseos, sólo fantasmas. De ahí la necesidad de mantener en la sensación, en el placer y el dolor, el principio para guiar la existencia. De ahí la necesidad de un juicio firme y sostenido:

> Si rechazas completamente cualquier sensación y no distingues lo ilusorio de lo que permanece, lo que ya es presente en la sensación y los sentimientos y en cada acto imaginativo de la mente, desordenarás también las demás sensaciones con tu vacua opinión, hasta el extremo de llegar a repudiar toda capacidad de juicio. Pero si estableces como seguro todo cuanto permanece en tus ilusorios pensamientos y lo que no puede hallar testimonio, no evitarás el error. De manera que en cualquier interpretación conservarás una duda total entre lo que es verdadero y lo que no lo es [Epicuro, «Máximas capitales», p. 24, en *Máximas para una vida feliz*, p. 24].

La obtención de una vida feliz depende, pues, de la prudencia que distingue entre deseos vanos y verdaderos, cuyo resultado es la satisfacción efectiva, y su constatación, la sensación de placer. Una vida feliz, en consecuencia, no es la que modera los placeres, sino la que reconoce deseos y desecha vanidades y temores ilusorios; la que se atiene a lo que se percibe y juzga a partir de la sensación; la que certifica en el placer la certeza del bien, que se revela, por lo demás, como tranquilidad del alma, sosiego y deseo de vivir.

Hasta aquí la singularidad de la doctrina epicúrea nos aporta una forma distinta de abordar el asunto de los placeres sensibles frente al sistema aristotélico, aun cuando, en una visión de conjunto, parezca no alejarse tanto de ésta.

DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE ARISTÓTELES Y EPICURO

Aspecto	*Aristóteles*	*Epicuro*
Concepto de deseo/ placer	Pasión del alma	Pasión del alma
Problema ético del deseo	Dinámica deseo/ placer Exceso o falta Gasto	Realidad del deseo
Principio de conducta	Término medio	Placer
Fuente de juicio	Prudencia	Prudencia
Finalidad ética	Felicidad	Felicidad

Sin embargo, la doctrina epicúrea puede ser formulada siguiendo las directrices señaladas por Michel Foucault en la *Historia de la sexualidad*, como una estrategia de construcción del sujeto; es decir, una subjetividad donde es todavía más palpable que su distancia frente al aristotelismo que depende de la conformación de una sensibilidad y de unas prácticas distintas, aunque iguales en su base y en sus fines.

2. *La construcción de la subjetividad epicúrea*

PARA MICHEL FOUCAULT las *aphrodisia*, los actos de Afrodita, son actos, gestos, contactos que buscan cierta forma de placer y en las que se manifiesta el vínculo entre acto, deseo y placer, cuya relación constituirá el eje de la experiencia ética griega alrededor de la sexualidad. Los términos en que, según Foucault, esto se formula no es: «¿qué deseos, qué actos, qué placeres?, sino: ¿con qué fuerza nos dejamos llevar "por los pla-

ceres y deseos"?» y agrega: «La ontología a la que se refiere esta ética del comportamiento sexual, por lo menos en su forma general, no es una ontología de la carencia y del deseo; no es la de una naturaleza que fija la norma de los actos, es la de una fuerza que asocia entre sí actos, placeres y deseos».[3]

El epicureísmo, para Foucault, responderá también a este mismo esquema de problematización ética, en la medida en que pertenece a la cultura helénica.

Sin embargo, la experiencia de las *aphrodisia*, según se define en la *Historia de la sexualidad*, consiste en problematizar la posibilidad de mesurar el impulso, la fuerza, con que se busca el placer, a través de los actos, para satisfacer los deseos.

Pero en Epicuro no encontramos una respuesta a la pregunta ¿con qué fuerza? y no remite a una ontología de esa fuerza. En primer lugar, porque Epicuro no considera —al contrario de la tradición clásica helénica— que los deseos sean infinitos: «No es insaciable el estómago, como la mayoría opina, sino la falsa opinión acerca de su ilimitada voracidad» (Epicuro, «Exhortaciones», p. 26, en *Máximas para una vida feliz*, p. 35).

Y, en segundo lugar, porque en Epicuro lo que encontramos es una respuesta a la pregunta ¿qué deseos y con qué fin? Es decir, la ética de Epicuro se basa en una ontología del deseo, en la que éstos son realidad, es decir, sustancia, en la medida en que son físicos y, por tanto, objeto de una satisfacción también física. De esta manera, la percepción del placer como eliminación del dolor, sólo prueba que se satisface un deseo real.

Esta diferencia es crucial para entender hasta qué punto Epicuro enuncia una estrategia substancialmente distinta de la que caracteriza el pensamiento ático clásico. De hecho, la primera gran distancia entre la subjetividad que describe Foucault

3. MICHEL FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, ed. cit., tomo 2, p. 42.

para el mundo griego y la subjetividad epicúrea, radica en la diferencia en cuanto a la «materia de la sustancia ética». No son las *aphrodisia* sino el dolor, aquello que requiere nuestra atención. En realidad, los actos placenteros, las *aphrodisia* mismas, ya no son materia de preocupación ética, lo son los deseos vanos o irreales, es decir aquellos que no son físicos.[4] Así, la pregunta que se hace Epicuro no es «¿con qué fuerza me dejo llevar por el deseo?», sino «¿por cuáles deseos me dejo llevar?».

Sin embargo, un punto en común entre el epicureísmo y la subjetividad ática es la estrategia de la necesidad. De esta última, dice Foucault: «permite un equilibrio en la dinámica del placer y del deseo; le impide "desbocarse" y caer en el exceso al fijarle como límite interno la satisfacción de una necesidad, y evita que esta fuerza natural se resuelva y usurpe un lugar que no es el suyo: pues no concede más que lo que, necesario al cuerpo, la naturaleza quiere, y nada más».[5]

Pero si este principio rector tiende a moderar, al «conjurar la intemperancia» dentro del pensamiento ático, en Epicuro se refuncionaliza. No es ya un mecanismo para impedir la desmesura en términos de gasto, sino un instrumento para distinguir aquellos deseos reales de aquellos ficticios.

La necesidad es la estrategia para vincular deseos y satisfacción; pues necesarios serán aquellos deseos cuya satisfacción sea físicamente perceptible como goce. En este sentido, la necesidad establece un primer límite a los deseos, haciendo que no cualquiera, sino sólo aquellos que sean reales, capaces de engendrar un bien, sean atendidos.

A esta estrategia de la necesidad ha de añadirse otra: la que interroga acerca de la jerarquía del deseo. En efecto, no basta con que el deseo sea real, sino que adicionalmente ha de res-

4. Cf. *supra*, p. 28.
5. MICHEL FOUCAULT, *op. cit.*, p. 55.

ponder a cuestiones tales como: ¿qué tan necesario es para vivir, para mi salud, para mi felicidad? De la respuesta que se dé a estas preguntas dependerá la ponderación de los deseos.

El sentido que Foucault le da al *kairos* o momento oportuno, en el pensamiento griego, como regulador de la conveniencia de los placeres, en Epicuro lo ocupa esta estrategia de la jerarquía del deseo. En este sentido, no es la ocasión sino el objeto de la necesidad —para la vida, la salud, la felicidad— lo que determina la importancia de los placeres. No hay, pues, un «de qué modo» o un «a qué hora» sino un «para qué».

Epicuro establece la forma del trabajo ético también en términos distintos de como se da en el pensamiento griego clásico. Para este último, la relación del hombre con su deseo es de carácter agonístico, el hombre lucha contra sí mismo cada vez que se propone sujetar la «fuerza» con que se entrega al deseo. Para Epicuro, en cambio, el eje del trabajo ético es la supresión del temor a la muerte. Es éste el que, por una parte, induce a los libertinos a derrochar inútilmente su vida en placeres que no resuelven ese temor, y que, por otra, impide al hombre darse cuenta de la plenitud que, por sí misma, encierra la existencia.

Las «Máximas capitales» de Epicuro, la propia «Carta a Meneceo», no tienen otra orientación que la de establecer una certeza: la muerte carece de significado en la vida:

> Es necio quien afirma que teme a la muerte, no porque su llegada produzca dolor, sino porque el tiempo que tarde en aparecer lo origina, pues, si la presencia de una cosa no nos causa perturbación, en absoluto su espera nos provoca tristeza [Epicuro, «Carta a Meneceo», en *Máximas para una vida feliz*, p. 9].

La preparación para el disfrute de los placeres pasa, así, por la eliminación del temor a la muerte. No hay modo de evaluar la realidad del deseo y de establecer una jerarquía de los placeres

Amantes en la cama. Villa de Vetii,
Pompeya, siglo I d.C.

mientras persista ese temor, ante todo porque deseos y placeres sólo tienen sentido en tanto remiten a la vida y son juzgados a partir de ella. Se satisfacen y son percibidos como placenteros en tanto que están presentes y no en la medida en que remiten al ocaso. De este modo, la eliminación del temor a la muerte se constituye en el verdadero trabajo sobre uno mismo, que debe realizar el epicúreo.

Por último, en el orden de las finalidades, aparecen la autonomía, la prudencia y el conocimiento de sí. Condiciones todas ellas, pero particularmente la prudencia, de ser feliz. Las estrategias de la necesidad y de la jerarquía del deseo, como el trabajo de eliminar el miedo a la muerte, han de resultar en la autonomía; es decir, en no depender de los deseos ficticios o de temores infundados. Autonomía que es, en última instancia, producto del conocimiento de sí. El que resulta de conocer la naturaleza de los deseos propios y de distinguir aquellos que son convenientes para la vida, la salud o la felicidad. Tal es el contenido de una conducta dominada por la prudencia epicúrea.

Pero hasta qué punto el epicureísmo establece las bases para la construcción de una subjetividad distinta de la que domina el pensamiento clásico griego, pues los elementos que definen la valoración de los actos tienen un sentido de todo punto distinto. En efecto, no supone una conducta en extremo diferente a la aristotélica o la estoica, por citar la influencia predominante y la doctrina heredera. Pero aun cuando tuvieran hábitos idénticos, tendrían una significación distinta y serían juzgados a partir de premisas enteramente diferentes por cada una. De esta forma, aunque similares en términos prácticos, la expresión de su sentido, las «maneras» con que se realizan serían absolutamente distintas.

Y es precisamente la cuestión del sentido y las maneras lo que nos interesa plantear ahora aquí. Pero antes de avanzar por ese camino, es necesario dar un rodeo previo.

De las obras que disponemos de Epicuro, en ninguna se

muestra una preocupación diferenciada entre los placeres de la alcoba, y aquellos de la mesa y la copa. Hay que suponer, siguiendo aquí a Foucault nuevamente, que Epicuro comparte con el resto del mundo griego la igualdad entre estos placeres. A la luz de esto, la reflexión que sobre el placer sexual lleva a cabo Lucrecio, heredero latino de Epicuro, en *Sobre la naturaleza de las cosas*, nos lleva al camino que buscamos.

3. *El matiz lucreciano*

EN EL LIBRO IV de *Sobre la naturaleza de las cosas* Lucrecio establece que la diferencia entre los deseos de comer y beber, y el deseo de fornicar, radica en que los alimentos y los líquidos se asimilan al cuerpo y fijan un límite a la voracidad del estómago y de la garganta. Fornicar, en cambio, antes de ser un proceso que asimila, es uno que vierte y vacía. En la realización del coito, el cuerpo nunca absorbe al del otro; es, en realidad, uno mismo el que fluye y ahí no hay otro límite que la muerte (cf. Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas*, vv. 1020-1090).

La razón de la diferencia es formal y parte de un principio físico masculino que revela que la moral de Lucrecio es una moral de varones, pues en tanto que los alimentos se ingieren y asimilan dentro del cuerpo, durante el coito lo que ocurre es que se expulsa semen. Pero de manera mucho más relevante, la diferencia tiene fundamento en la ontología del deseo.

Lucrecio comparte con Epicuro que el placer es un bien cuando es producto de la satisfacción de un deseo físico e indispensable bien para la vida, el bienestar del cuerpo o la felicidad. Así, el placer es un bien no cuando resulta de satisfacer el hambre o la sed y, en esa medida, la calidad como la cantidad de los alimentos es irrelevante. Al contrario, un error frecuente consiste en creer que tal o cual alimento o bebida es el que

satisface, porque ahí se confunde la naturaleza del deseo real con la de un deseo ficticio, tomando la imagen del objeto por sus cualidades.

Pero si la experiencia cotidiana muestra la verdad de esta afirmación al ser múltiples y variados los alimentos y bebidas que satisfacen al cuerpo, no parece ocurrir lo mismo en materia de amor. Ahí la imagen, supone Lucrecio, se asimila de tal modo a las cualidades del objeto que se confunden, haciendo imposible la satisfacción del deseo.

Para Lucrecio, todas las cosas, pero particularmente los seres animados, emiten efluvios que flotan en el aire y que son captados por las membranas del cuerpo humano —nariz, boca, oídos, ojos— que al ser menos compactas en sus estructuras, permiten que penetren en el cuerpo produciendo las sensaciones (cf. Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* III, vv. 30-46). Pero esos efluvios, a los que Lucrecio llama simulacros (*simulacra*), tienen la particularidad de contener algo que permite evocar la imagen del objeto del cual provienen:

> Digo, pues, que de las cosas las efigies y tenues figuras / de las cosas, de lo sumo del cuerpo de las cosas, se envían,/ las cuales deben como membranas o corteza nombrarse,/ porque la imagen de ellas lleva símil la traza y la forma / del cuerpo de cualquier cosa de que se diga vaga escapada [Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* IV, vv. 46-50].

Son voces, olores, imágenes que flotan en el aire y que comparecen ante los sentidos de manera ordenada y cotidiana, pero también en forma arbitraria. Por ello, según Lucrecio, no sólo percibimos nuestro entorno tal como es, sino que eventualmente escuchamos voces, vemos espejismos en mitad del desierto o, cuando chocan en conjunto, formamos las imágenes de los centauros u otras fantasías y monstruos.

La voluntad responde, y aquí Lucrecio sigue la herencia

helénica, si no se ha previsto lo que quiere, si no hay una imagen de lo que desea. Pero ese querer, en *De rerum natura*, siempre va precedido por una imagen, el contenido de un simulacro (cf. Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* IV, vv. 883-884). Por ello:

> [...] en quien, primero, el fervor de la edad se insinúa / cuando el mismo día, maduro, creó en los miembros el semen / encuentran simulacros de cualquier cuerpo, por fuera,/ nuncios de preclaro rostro y de un bello color,/ que agita, irritante, los sitios de mucho semen / así a menudo, como concluidas todas las cosas, turgentes,/ viertan ingentes olas de líquido y manche su veste [Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* IV, vv. 1029-1030].

El primer oleaje de semen tiene como origen una imagen a la que quedará unido y será ésa la que despertará siempre el deseo.[6] En la base de la experiencia erótica, mucho antes de que tenga lugar el coito, el deseo sexual aparece unido a un simulacro y tiene los rasgos de ficticio. «La esperanza —dice Lucrecio— está en eso: que del mismo cuerpo de donde / es del ardor origen, también pueda extinguirse la flama» (Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* IV, vv. 1086-1087). Pero la esperanza es vana. «Cuando la codicia reunida en los nervios se expulsa / del ardor violento se hace una parva pausa un instante;/ de allí regrese la misma rabia y el furor aquel vuelve» (Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* IV, vv. 1115-1117).

No es del cuerpo, que despierta el ardor, de donde se obtiene satisfacción, aunque así lo anuncie el deseo. En la confu-

6. La idea es similar en parte a la tesis freudiana del fetichismo. Cf. DELEUZE, *Presentación de Sacher-Masoch*, versión de Ángel María García, Taurus, Madrid, 1974, pp. 35-36.

sión, al esperar llenarse con el cuerpo del otro, y que en realidad sólo admiramos como imagen, se acaban las fuerzas, languidece el deber, y se enferma, al no recibir nada a cambio que satisfaga el deseo.

Tal es y no otro, el problema del deseo sexual para Lucrecio: la confusión, en la raíz misma del deseo, entre lo que éste desea y la imagen que lo despierta. La propia formulación del dilema sigue, ya, el modo de pensar epicúreo, al plantearse en términos de la confusión entre un deseo necesario —el deseo sexual mismo— y otro ficticio —el deseo de tal o cual cuerpo específico. La forma de enfrentarlo, sin embargo, es singular.

En primer lugar, Lucrecio propone distinguir entre aquello que satisface un deseo físico e indispensable para el equilibrio armónico de la vida, completar el coito con regularidad y excitado, y lo añadido a esto: la imagen o conjunción de imágenes que provocan el ardor pero no son objeto de satisfacción cuando uno consuma el acto sexual.

La forma en que, desde la subjetividad epicúrea esto puede tener lugar es el reconocimiento de la satisfacción a la que conduce todo acto sexual. Por ello Lucrecio recomienda: «en cualesquier cuerpos, arrojar el humor recogido,/ y no retenerlo una vez vuelto del amor de uno solo,/ y conservar para sí la cuita y el cierto dolor» (Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* IV, vv. 1052-1167).

La práctica que se sugiere aquí es la del abandono de la imagen (amor a uno solo), con su dosis implícita de dolor, para poder atender el deseo real y necesario, que no distingue cuerpos, pero que es el único que puede ser satisfecho físicamente. Lo que está en juego aquí, de nueva cuenta, es la ontología del deseo. Sin embargo, en el terreno de la conducta, esto se traduce como «indiferencia» del individuo frente a las formas que despiertan el deseo, pero no frente a éste. Una imagen que recuerda la idea del «antieros» platónico, tal y como apare-

ce en *Fedro*:[7] ese amor que ha superado ya la etapa del ardor inicial y que ahora expresa el control del sujeto sobre sí mismo.

No es tarea fácil. Lucrecio recalca que para alcanzar tal indiferencia es necesario no perder de vista, nunca, los defectos del ser amado. Tener presente, en suma, su condición de ser real y no dejarse engañar por la imagen.

De este modo, Lucrecio está definiendo una conducta que busca llevar al hombre hacia la satisfacción de sus deseos reales y escapar de aquello que induce a la aparición de deseos vanos. En otras palabras, el hombre se construye como sujeto, para Lucrecio, en la medida en que da forma a su vida al huir de las imágenes y perseguir los deseos reales. Con ello está sujetando las bases de un modo de percepción del hombre respecto a sí mismo que se traducirá en un estilo; es decir, en un conjunto de prácticas que responden a esa subjetividad y se dirigen a construirla día con día.

Sin embargo, las alternativas de conducta que se ofrecen para ello en realidad parecen orientarse hacia su contrario: un juego de artificios en que el vehículo para lograr satisfacer al deseo sexual, serán precisamente las imágenes. Porque el problema de alcanzar una satisfacción sexual constante pasa por lograr que el otro lo consienta y es ahí donde aquello de lo que se huye servirá de red para conquistar al otro. Ésta es la clave del *Arte de amar*.

7. PLATÓN, *Fedro*, en *Diálogos III*, trads. Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó, Gredos, Madrid, 1988, 255e.

II
AMORES Y ARTES

1. *Los amores*

EN *Amores*, Ovidio describe los amores del poeta con Corinna. Son amores adúlteros. Ella es casada. Pero también son amores infieles. Ella le es regularmente infiel, no sólo al marido sino también al poeta, y éste detalla cómo es que en cualquier mujer, por encima de los defectos, encuentra siempre una virtud que lo apasiona y cómo, al fin, tiene amores con la sirvienta de su amada. Él sufre por las infidelidades de ella, y ella, a su vez, por las de él.

El asunto central de *Amores* no son tanto las cuitas de la pareja, sino los movimientos en el alma del poeta que cuestionan sus propias penurias. De una promesa absurda, amor fiel a una mujer casada, a la reflexión sobre la propia incontinencia con las mujeres, el lector aprecia cómo el poeta vive la intranquilidad de su alma, el desconocimiento de su deseo. La cita es extensa pero manifiesta en plenitud las oscilaciones del alma del poeta:

> Por una parte el amor y el odio por otra luchan entre sí, y orientan mi débil corazón en direcciones contrarias; pero creo que vence el amor. Si me es posible, odiaré; si no, amaré contra mi voluntad: tampoco el toro gusta del yugo,

> y a pesar de odiarlo, lo lleva. Huyo de tu frivolidad, pero tu hermosura me reclama cuando huyo; recrimino tu falta de moral, pero amo tu cuerpo. De manera que no puedo vivir ni sin ti ni contigo, y me parece no tener claro *cuál es mi deseo* [...]
>
> Quisiera que fueras menos hermosa o menos frívola: una hermosura tan maravillosa no concuerda con tu carácter depravado. Tus acciones se merecen odio, pero tu cara reclama amor; ay de mí, desgraciado, que ésta tiene más fuerza que tus vicios [...]
>
> Yo desplegaría de buena gana mis velas y me dejaría llevar por los vientos: lo preferiría a verme obligado a amar en contra de mi voluntad [Ovidio, *Amores* II, 11b, 1-20].

El poeta está atado a la imagen de la amada, a su hermosura, que puede más que lo que ella es, depravada y frívola. ¿Qué es lo que en realidad desea el poeta? La cuestión no es vana ni es, sólo, un recurso retórico.

Lo que el poeta de *Amores* desconoce es su deseo, confundido por la hermosura de la amada —ante todo sólo una imagen— y su conducta, digamos, discordante con su belleza. El costo en dolor que tiene este amor es demasiado alto; lo lleva a amar en contra de su voluntad, a aceptar una esclavitud que reditúa muy poco ¿cuántas veces no buscó, en vano, el poeta a su amada?

El problema es el desequilibrio entre sentimientos encontrados que hace predominar el dolor. Poco le importa al poeta el hecho mismo de que sus amores sean adúlteros o incluso que ella le sea infiel. No son los hechos, en sí mismos, lo que considera condenables, sino el desconocer qué es realmente lo que desea. Un imposible: que fuera menos hermosa o menos frívola, o el acaso simple y brutal deseo de fornicar. El poeta no se define, no se conoce, atado como está a un cuerpo, un rostro, una mirada.

Ovidio no habla por sí mismo sino por todos. El relato de

Los amores no es una crónica de la vida de Plubio Ovidio Nasón, sino un conglomerado de experiencias conocidas y probables.[1] Lo que importa aquí, sin embargo, no es la realidad de la experiencia del poeta, sino la elaboración subjetiva que hace de los hechos posibles. Es decir, es la forma en que elabora la cuestión del amor, el modo en que la piensa y la evalúa, porque en ello no hay ficción que valga. Vivido o no un amor adúltero, Ovidio lo mira, lo presenta y lo problematiza en los mismos términos que lo hace Lucrecio: el amor y la pasión están atados a la imagen de la mujer amada; pero esta imagen jamás podrá ser la que, por sí misma, satisfaga las necesidades del poeta. Perseguirla es perseguir el dolor, el sufrimiento y la desdicha. Es, simplemente, desear lo que no es real, sólo una ficción.

Pero Ovidio no se limita a mostrar el problema del amor al modo epicúreo, también formula una solución. En los *Remedios de amor* Ovidio ofrece tres formas de enfrentar todo amor, con el fin de no padecer, como el poeta de los *Amores*, los vaivenes de la insatisfacción:

1) Contar con más de una mujer. Cuanto mayor es el número de amores, menos doloroso será la pérdida de uno.

> Os exhorto también a que tengáis, a la vez, dos amigas,
> es alguno más fuerte, si puede más tener
> cuando partida la mente por mitad hacia ambos discurre,
> las fuerzas del uno, el otro amor sustrae.
> [Ovidio, *Remedios de amor* I, vv. 441-444]

2) Acostarse con la amada hasta saciarse de ella, tomando más de lo que se necesita. Por ese camino el amante acabará por fastidiarse.

1. Cf. PAUL VEYNE, *La elegía erótica romana*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1991, p. 76.

Por ti debe ser saciada esa sed en que ardes perdido;
cedemos; es ya lícito que a medio arroyo bebas.
Mas bebe más aun que lo que tus entrañas demandan;
brote el agua tomada de tu garganta plena...
Busca tedios, hacen también fin a los males los tedios.
[Ovidio, *Remedios de amor*, vv. 532-554]

3) Fijar la mente en los defectos de la amada e, incluso, exagerarlos.

Si alguna niña es sin voz, tú exige que cante;
haz que dance, si alguna mover la mano ignora.
Bárbara es en la plática; haz que hable muchas cosas
[contigo.
No ha aprendido la lira a tocar; la lira pide.
Duramente avanza, haz que camine. Las tetas su pecho
todo tienen. El vicio ninguna faja cubra.
Si es mal dentada, lo que haga reír nárrale...
Y servirá, cuando para nadie se ha arreglado, de súbito
hacia tu dueña, al alba, llevar lo pasos céleres.

Y más adelante:

Allí en tú ánimo fija cualquier defecto que haya en su
[cuerpo
y en los vicios de éste, siempre manten los ojos.
[Ovidio, *Remedios de amor*, vv. 333-343]

Los términos no sólo son similares a los de Lucrecio. Acostarse con muchas, resaltar los defectos, saciarse son en manos del poeta, las directrices de un estilo. Las alternativas propuestas en los *Remedios* plantean para Ovidio la cuestión de cómo convertirlos en formas permanentes de la conducta. Aquí el término «formas» no se refiere sólo a esquemas de acción, es decir, los modos moralmente deseables de la conducta. Significa también, en un sentido estético, los elementos de una com-

posición. Es decir, que no valen sólo en función de que son moralmente deseables, sino y quizá sobre todo, en tanto que en conjunto y en atención a las circunstancias, lo son en la medida en que componen una vida —como las notas y los ritmos componen una pieza musical— y que define un estilo.

¿Cómo ha de vivir quien ha erradicado el temor a la muerte, ha reconocido el placer como un bien, juzga los deseos por su necesidad y su ordenamiento a un fin?

2. *El arte*

EN EL *Arte de amar*, Ovidio desarrolla alguna de las claves, si su texto se mira desde la perspectiva de la inquietud que provoca el amor y, particularmente, la forma en que esta inquietud es expresada por el epicureísmo. De hecho, Ovidio da un paso más al cuestionar ya no sólo el reconocimiento de uno mismo como sujeto de deseo, sino que para establecer la «forma» de la conducta es necesario reconocer al otro también como sujeto de deseo, y las condiciones en que es posible la comunión entre el deseo de los dos sujetos.

> Primera, a tu mente venga la confianza: pueden ser todas / tomadas; tomarás, tú sólo tiende redes./ Callen en primavera las aves, en estío las cigarras,/ las espadas el can Menalio dé a la liebre,/ antes que la mujer, blandamente tentada, al joven rechace./ Incluso ésta que puedas creer que no quiere, quiere./ Y como al hombre la Venus furtiva, así es grata a la niña;/ mal disimula el hombre mas ella ansía en secreto [Ovidio, *Arte de amar* I, vv. 270 ss.].

No hay duda en Ovidio respecto al deseo femenino. Pero las mujeres tienden a disimular, esconder, disfrazar su deseo, mientras el hombre, hambriento, lo exhibe. Pero el poeta nos recuerda que en el prado es la hembra la que muge al toro o

relincha al caballo. Por ello escribe: «Más parca en nosotros la pasión y no tan furiosa;/ un legítimo fin, viril la flama tiene» (Ovidio, *Arte de amar* I, v. 28). El verso puede entenderse como la prohibición que veda a las mujeres entregarse al hermano, al padre o, como Pasífae, ser adúltera con un toro. Pese a ello, la pasión femenina «es más cruel que la nuestra, y más furia tiene» (Ovidio, *Arte de amar* I, v. 340).

La moderación del deseo femenino, en cuya base encontramos la prohibición —masculina, claro— al incesto, hay que entenderla tentativamente como el autorreconocimiento femenino de la mujer como sujeto de deseo. Si en el hombre es la esclavitud a la imagen lo que desata el cuestionamiento que lo lleva a reconocerse como alguien que desea, en la mujer es el límite del incesto lo que la lleva a tomar conciencia de su deseo.

No nos detendremos aquí a examinar con detalle la elaboración que Ovidio hace, desde su posición evidentemente masculina, de cómo la mujer se ve a sí misma como sujeto deseante. Indiquemos, sólo, de qué manera en el *Arte de amar* la conducta práctica de mujeres y hombres es presentada en términos inversos a como se dan en la naturaleza. En éste es la hembra la que busca y llama al macho, sin embargo entre los humanos es a la inversa: es el macho quien convoca a la hembra y ésta la que se resiste.

El poeta ofrece así, como lo hace en muchos otros lugares,[2] un tributo al arte, como aquello que distingue a los hombres de los animales, e incluso, las culturas anteriores al esplendor de su tiempo. Arte que el poeta entiende, en los primeros versos del *Arte de amar*, como dominio y gobierno del hombre sobre las cosas —las velas, los remos, la brida— (Ovidio, *Arte*

2. Cf. Ovidio, *Arte de amar*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1986, II, vv. 467-480; I, vv. 101 ss.; I, vv. 106-113; III, vv. 112-120.

de amar I, v. 500) pero que sólo es posible en tanto que gobierno y dominio de uno sobre sí mismo.

La inversión de las conductas de hombres y mujeres, por la que éste busca y ella resiste, es obra del arte. Es decir, se trata del producto de una técnica que problematiza la legitimidad del deseo, trazando límites y estrategias, y define un estilo: lo explícito del deseo en el hombre, y el recato y el pudor en las mujeres. El arte es, así, al mismo tiempo que habilidad en el dominio de sí, artificio en el modo de conducirse.

Será a partir de esta «forma» de la conducta que hombres y mujeres aprenderán el reconocimiento mutuo como sujetos de deseo, y serán capaces de traducir tal subjetividad en «maneras» que los conduzcan a una relación donde el deseo aparezca como legítimo y el placer efectivo. Por ello: «Quien quiera que amará sabiamente,/ vencerá, y tendrá aquello que de nuestro arte pida» (Ovidio, *Arte de amar* I, vv. 511-512).

Tal es la meta última del *Arte de amar*, lo mismo para los hombres, a los que Ovidio dedica los dos primeros libros, como para las mujeres, a quienes dedica el tercero.

Pero lograr la comunión de deseos, lo mismo para el hombre que para la mujer, exige conocer cómo se relaciona el otro con su propio deseo. Es decir, reclama saber de qué forma lo que hacen —cómo asienten o resisten, cómo visten, callan o hablan, etcétera— se vincula con la manera en que entienden su deseo como deseo legítimo.

La mujer, recatada, pudorosa, fiel, lo oculta con artilugios. No es que carezca de él, no es que lo haya suprimido. Sólo lo domina, cuidando de sí, para evitar la lujuria equívoca y el dolor. Pero ¿cómo cuida cada mujer de sí misma? ¿Cuándo esconde y cuándo revela su pasión? ¿Cuándo aceptará los abrazos? ¿Cuándo los rechazará?

Ovidio no se propone, porque es una empresa imposible, descubrir cuáles son los secretos, porque cada mujer guarda los suyos y sólo ella conoce en principio, en qué momento y a

cuáles llamados abrirá las puertas de su lujuria. El *Arte de amar* no es un recetario: «con esta mujer obra así, con ésta asá». Al contrario, el poeta ofrece formas de conducirse que el buen juicio y el ejercitarse a través de la experiencia, han de lograr lo que se pretende:

> Iba a terminar; pero tiene las niñas diversos / pechos; ánimos mil toma de mil manera./ Ni la tierra misma pare todo; aquella a vide conviene;/ ésta, a olivos; aquí los farros bien verdecen./ Hay en los pechos tantos usos, e innumerables usos,/ y, como Proteo, ahora se atenuará en leves ondas,/ ora león, ora árbol, será, ora, puerco hirsuto./ Aquí, con red los peces; allá son con anzuelos cogidos,/ aquí, tendido el cable, arrastran huecas nasas./ Y no te convenga un solo modo para todos los años;/ de más lejos, la cierva vieja verá los lazos;/ si pareces docto a la ingara o a la modesta atrevido,/ para sí, mísera, desconfiará ella al punto./ De allí sucede que la que temió entregarse al honesto,/ vil, del inferior a los abrazos vaya [Ovidio, *Arte de amar* I, vv. 768-773].

Las formas propuestas por Ovidio pueden agruparse, como se hace en el *Arte de amar*, en dos grandes rubros: aquellas que conducen a la conquista y aquellas destinadas a retener y conservar. Las primeras constituyen un catálogo variado que abarca, por igual, a dónde ir para elegir a la dama, qué ofrecer y de quién cuidarse, y que puede sistematizarse, sin embargo, en tres grandes categorías definidas por el objeto de la estrategia: la persona amada, uno mismo, los otros.

Las estrategias que tienen por objeto a la persona amada comprenden el grupo más amplio y variado de técnicas cuyo ejercicio depende, en exclusiva, del carácter de la amada. Así, el tiempo propicio para la conquista, los regalos, las promesas, la oportunidad de insistir, los encuentros, el uso de la violencia. Todas éstas definen una conducta a seguir, pero dejan en sus-

penso las consideraciones de cuándo, dónde, cómo, que serán determinadas por la amada. A modo de ejemplo puede citarse la técnica de hacer promesas: «Ni tímido promete; a las niñas las promesas arrastran;/ testigo a cualquier dios añade a lo ofrecido» (Ovidio, *Arte de amar* I, v. 304).

Ovidio no señala qué prometer ni cuándo ha de prometerse, eso es cuestión de cada cual y su dama. Sin embargo, Ovidio sí establece un perfil de una conducta para quien busca hacerse amar: la de quien promete no para cumplir las promesas, sino para hacerse amar.

> Si dieras, algo, con razón podrás ser dejado:/ tomará lo pasado y nada habrá perdido;/mas lo que no dieres, siempre que has de darlo parezcas./ Así engañó el estéril campo, a menudo al dueño,/ así, por no perder, no cesa el jugador de perder. [...] / Esta, obra; ésta es labor: unirse sin un regalo primero;/ por no dar lo que dio, gratis, dará sin tregua [Ovidio, *Arte de amar* I, v. 450].

Nos encontramos aquí, nítida y claramente, ante una forma de conducta que ofrece los dos sentidos antes señalados. No es sólo un esquema de acción, sino que se presenta como un elemento de composición que induce ciertas maneras, entendidas éstas como «forma» estética de la conducta.

En realidad, tras la imagen del hombre que sólo desea los favores de la amada, rehuyendo todo compromiso, jurando en falso y haciendo promesas vanas (y que ha servido para caracterizar al hombre en una larga tradición que llega incluso hasta nosotros); tras esta imagen, se revelan, en realidad, las maneras del hombre solícito y complaciente. El que seduce a la mujer al asumir lo que ella misma desea.

De hecho, las promesas definen aquí una relación entre el hombre y la mujer similar a la del jugador y el juego, por la que el hombre se presenta como capaz de satisfacer las expectativas, deseos y anhelos de la mujer, en tanto que ésta acepta la

posibilidad como garantía de que el hombre hará y será como ella espera. Se trata de un engaño, sí, pero un engaño en que está en juego la realidad del deseo.

Al reconocer a la mujer como sujeto de deseo, hacer promesas se convierte en un mecanismo para conocer cuándo ella considera legítimo su deseo. Las promesas que tienen efecto, aquellas que logran capturar la atención de la mujer, sirven para conocer qué es lo que ella espera del hombre. El engaño es la llave, finalmente, para abrir el candado de su recato.

Son distintos los consejos dados por Ovidio que tienen por objeto a uno mismo. Éstos, que son dos en el primer libro, tienen que ver con el ejercicio del dominio de sí. Las recomendaciones contemplan por igual cuidados de salud, corrección al vestir, el evitar el afeminamiento y la templanza con el vino.

Ovidio se detiene particularmente en la moderación con el vino, porque «la ebriedad, como verdadera daña, así ayuda fingida» (Ovidio, *Arte de amar* I, v. 595).

La posibilidad de aprovechar la ebriedad para justificar un mayor atrevimiento, o ciertas actitudes procaces destinadas a incitar a la mujer, es también un fingimiento que abre la puerta a otras maneras de conducirse con la dama, en el espacio específico del banquete, pero que no deben comprometer el cuidado de uno mismo, porque aun aquí, deben ser objeto de una composición.

En cuanto a la relación con los otros es poco lo que hay que decir. Conquista a la criada (con la que después de lograr los favores de su señora es posible recrearse) y huye de los amigos que eventualmente pueden traicionarte. Consejos prácticos de un arte en el que cualquiera puede participar.

El hombre que busca amada ha de tener maneras solícitas destinadas a formar ante ella la imagen de aquel a quien le resulta lícito entregar sus favores. Pero las formas para conservar a la amada son distintas. Ya no se trata de descubrir y reflejar su deseo. La meta ahora es plegarse a tal deseo, aparecer como la promesa continuada de su satisfacción.

Las maneras que Ovidio propone para este caso aceptan la misma clasificación que las anteriores. Las que tienen por objeto a la amada, a uno mismo y a los otros (de esto último sólo reitera lo ya anotado en el libro I). Las primeras, que abarcan tópicos como ser amable con ella, asistirla en la enfermedad, hacerle regalos, profesar admiración por sus encantos, etcétera, pueden resumirse en una sola:

> Cede a la que se te opone; cediendo, saldrás victorioso;/ tan sólo haz los papeles que ella te ordena que hagas./ Ella acusa, acusarás; todo apruebas cuanto apruebe;/ di lo que dirá; lo que ella niegue, niega;/ si riere, junto ríe; acuérdate de llorar, si llorare [Ovidio, *Arte de amar* II, vv. 198-201].

Hay cierta lógica en la recomendación de Ovidio. Si al conquistar ha de empeñarse en parecer lo que ella desea, para conservar es necesario dar algunas pruebas. No se trata, por supuesto, de ser lo que ella quiere, sino de jugar ese papel. La clave está, de nuevo, en la ilusión, la apariencia. Es decir, la distancia que media entre acceder por conveniencia, reservando uno mismo siempre el derecho de decir esto no, esto sí, y hacerlo por locura, por frenesí, que impide negarse a todo lo que ella pida. De hecho:

> Mas lo que habrás de hacer por ti mismo y útil estimes,/ harás que te lo ruegue siempre la amiga tuya./ A alguien de los tuyos, la libertad prometida haya sido;/ con todo, haz que ésta pida él de la dueña tuya [Ovidio, *Arte de amar* II, vv. 286-290].

El poeta no pide doblegarse, pide sólo aceptar el papel asignado por ella, en función de un fin propio y más alto: el placer. Porque en el «parecer» que siempre se está dispuesto radica la posibilidad de mantener el dominio de sí, la autonomía y la independencia.

¿Qué hacer, sin embargo, cuando siendo consecuente con el cuidado de uno mismo se sostienen otros amores? ¿Qué, cuando ella hace lo propio y es infiel? Las estrategias referidas a uno mismo se concentran en estas dos eventualidades. En relación con las propias aventuras, la recomendación queda abierta. Es preferible, como norma general, ser totalmente discretos. Los galanteos con otras amigas es asunto que concierne sólo a uno mismo y en nada deben afectar el amor que se ha conservado. Sin embargo, existe la posibilidad de que revelar infidelidades pueda fortalecer un amor, en este caso la lógica es provocar inseguridad, temor en la amada. Con todo, lo relevante es no caer en el error de abandonarse a una sola mujer, sino aprender a mostrarse, a cada una, como lo que ella quiere que se sea, sin perder por ello el legítimo derecho de uno mismo.

¿Y cuando lo que ocurre es a la inversa? Entonces:

> Mas fue mejor no saber; consciente que los hurtos se cobran,/ porque no huya el mostrado pudor, del falso rostro./ Tanto más, oh jóvenes, evitad sorprender a las vuestras;/ pequen, pecadoras, que han engañado piensen./ Crece el amor en los sorprendidos; cuando es par la fortuna / de los dos, en la causa de su daño ambos duran [Ovidio, *Arte de amar* II, vv. 550-560].

La resignación ante el dolor es también una estrategia. Lo es en función de conservar a la mujer amada, de mantener su conciencia culpable, de hacerla aparecer ante sí misma como en falta ante nosotros y evitar con ello la persistencia de las infidelidades. En la relación entre dos que se han reconocido como sujetos de deseo, el dolor no se ausenta, pero en la cuenta de haberes y deudas, ha de calcularse qué predomina. El dolor de saberse traicionado se incrementa con nuevas traiciones, si se persiste en exigir fidelidad. Otra cosa es la ignorancia, que hace deudora a la mujer y que permite, a un tiempo, tomar distancia respecto a la amiga. El propio Ovidio, recordando un pasa-

je de *Amores* recuerda que él incluso está por debajo de su precepto (Ovidio, *Arte de amar* II, vv. 498-500).

En la paradoja de recomendar algo que uno mismo no es capaz de cumplir está contenido el conjunto del sentido del arte de amar: es un artificio de formas de acción, dispuestas en su conjunto no sólo a normar la conducta, sino a componerla en torno a fines bien precisos: autonomía, libertad, felicidad. Predominio de placeres frente a dolores. La manera de ignorar las infidelidades no es un don natural, es obra del ejercicio, de «pintar» las propias conductas de acuerdo con un plan preconcebido. De este modo, ha de entenderse que en el plano de las prácticas, la reflexión ética se expresa en términos estéticos, de manera que, en última instancia, son las que reditúan en un bien.

De ahí, por supuesto, que estén presentes, también y de manera señalada en el acto final:

> Por su propio impulso, sin ti, hablarán muy sabias palabras;/ no yacerá en el lecho la mano izquierda, inerte;/ encontrarán los dedos qué hagan en las partes aquellas/ en que moja sus flechas Amor ocultamente [...]
> Créeme, el placer de Venus no apresurado ser debe,/ mas traído por tarda demora, poco a poco,/ cuando hallares lo sitios que goza la mujer que se toquen,/ no te impida el pudor para que no los toques;/ contemplarás de trémulo fulgor centelleantes los ojos,/ como el sol a menudo refulge en el agua límpida;/ lleguen las quejas, llegue el amable murmullo, los dulces / gemidos; y, adaptadas al juego, las palabras./ Mas ni a tu dueña tú, velas mayores usando,/ abandones, ni ella tus cursos anteceda;/ a la meta apresuraos a una. El placer, allí, pleno,/ cuando varón y hembra, al par vencidos, yacen./ Debes tú observar esta norma cuando son dados los ocios / libres, y la fortuita obra el temor no urge;/ cuando la demora no es salva, inclinarse en todos los remos / útil, y al lanzado caballo dar espuela [Ovidio, *Arte de amar* II, vv. 703-732].

El acto sexual es, por supuesto, la meta última del arte de amar. La compleja construcción de formas de conducta tiene sentido cuando se acaba en la cama. Pero aún en ella, hay directrices que definen también una conducta. La ausencia de pudor, el imperativo de excitar a la pareja, los beneficios de no apresurar el placer y la norma de concluir ambos a un tiempo, no sólo persiguen la plenitud del placer, sino maneras que suscitan la plenitud en ambos.

Aquí lo que se transparenta son los rasgos estilísticos. No hay, en realidad, necesidad alguna de que el coito tenga lugar de esta forma y, sin embargo, son estas maneras las que definen su sentido, su valor positivo dentro de la subjetividad epicúrea. El varón que no espera cuanto tarde su pareja en concluir, quien apura el placer, en fin, quien simplemente fornica, se distingue en la «forma» del epicúreo. El acto no tendrá, para él, el sentido que cobra al ser juzgado desde la necesidad y la jerarquía, desde el imperativo de huir de las imágenes. No verá en el acto el bien del placer. Al contrario, al estilizarlo de esta forma, el epicúreo lo convierte en un elemento de su propia composición vital. En sentido estricto, el coito es el lugar donde la promesa y la complacencia han de tornarse únicamente placer efectivo. Ello garantiza, por un lado, la satisfacción del varón y le garantiza, además, nuevos encuentros con la mujer.

3. *Las mujeres*

TODA ESTA PRÉDICA dirigida al varón interesado en sí, tiene también su contraparte femenina. El libro III del *Arte de amar* está dirigido a ellas. Muchas de las recomendaciones que el poeta ofrece a las mujeres guardan una unidad curiosa. La totalidad —si exceptuamos el cuidarse de sirvientes y amigos, y la utilización de negativas e infidelidades— son estrategias de relación respecto a sí misma. Ésta es una característica significa-

tiva que subraya hasta qué punto Ovidio entiende el deseo masculino como explícito. No hay necesidad de indagarlo, descubrirlo, medirlo. Por el contrario, la estrategia es atraer ese deseo. En consecuencia, la mujer ha de fijarse en la imagen, por encima de la legitimidad. Ha de poner su acento en el arreglo, el ocultamiento de defectos, la exaltación de sus atributos, el cultivo del ingenio, de los juegos, etcétera. A los banquetes, por ejemplo, ha de llegar tarde, cuando hayan encendido los candiles, pues, «aun cuando fueres fea, hermosa parecerás a los ebrios / y a tus vicios, la tenebra dará la noche misma» (Ovidio, *Arte de amar* III, vv. 751-752). Ha de evitarse ensuciarse al comer y evitar la satisfacción plena, pues ver comer en exceso a una mujer produce desprecio. Por supuesto, ha de evitar embriagarse, pues se expone a acostarse con cualquiera, lo que según Ovidio es un justo castigo a la ebriedad femenina.

El juego es también de apariencias, pero destinadas a conseguir que el hombre encuentre en esa perfección de la apariencia, aquello que anima su deseo. Ovidio no escatima espacio para describir el uso del maquillaje, las pelucas. Incluso a este tema dedica una pequeña obra, *La cosmética del rostro femenino*. El asunto es ocultar defectos, particularmente defectos físicos y, en menor medida, los de carácter, para propiciar el furor masculino. Recordemos, por ejemplo, el lamento del poeta en *Amores* cuando ante el antagonismo entre la belleza y el carácter de su amada, acepta que se rendirá por la belleza, dado que pesa más, sujeta más, que lo que repugnan su frivolidad y sus infidelidades.[3]

Esta idea llegará a su cenit cuando Ovidio establezca cuál debe ser la conducta observada por las mujeres durante el coito.

3. Cf. *supra*, pp. 45-46.

> Cada cual conocida sea; ciertos modos del cuerpo / tomad; no a todas sienta una figura sola./ La que insigne sea por su faz, yacerá boca arriba,/ sean miradas de espalda las que su espalda gozan./ Tú también, a quien Lucina marcó con arrugas el vientre,/ usarás, como el célere Parto, caballos vueltos./ Milano en los hombros, las piernas de Atalanta llevaba;/ si buenas son, miradas ser de ese modo deben./ La parva se lleve a caballo; porque era larguísima, nunca / la tebana esposa subió al caballo Hectéreo./ Oprima el lecho con las rodillas, vuelta un poco la nuca,/ la mujer que del flanco largo ser vista desee [Ovidio, *Arte de amar* III, vv. 771-780].

Asumir tal o cual posición durante el coito no obedece aquí a la búsqueda de una intensificación del goce por cierto efecto físico. Lo que en realidad se persigue es sostener la imagen, disimular los defectos. La mujer monta o permite ser montada de tal o cual manera, en función de aquello que ella desea exhibir u ocultar al hombre. La estilización del acto sexual no persigue un aparente incremento del placer —imposible, en sentido estricto, para el epicureísmo—[4] sino la posibilidad misma de que el hombre, en este caso, obtenga placer.

Hay otros elementos de estilización del acto amoroso que aparecen en Ovidio y que se consideran práctica común en la Roma imperial: el que tenga lugar a oscuras —que para el poeta sirve para disimular defectos en las mujeres—; el que la mujer nunca se desnude por completo —con el mismo propósito del anterior— y que el hombre ocupe sólo la mano izquierda, a lo que no se le atribuye un sentido preciso.[5]

4. Cf. *supra*, p. 26.

5. PAUL VEYNE, *Historia de la vida privada* I, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Buenos Aires, 1990, p. 200.

4. *Arte: conocimiento de sí y belleza*

ES PROBABLE que al lector le resulte un tanto innecesario este largo recuento de estrategias de seducción que seguramente conoce y tal vez practique. Pero hay una cuestión, todavía, en la que es necesario detenerse.

En la base de todo el desarrollo del *Arte de amar* encontramos la preocupación epicúrea por la realidad del deseo, distinguible por su necesidad y su ubicación jerárquica. Está presente, también, el matiz lucreciano a propósito de la fuerza de las imágenes, como constructoras de deseos vanos, a la que debe hacerse frente apelando a los instrumentos que permiten establecer qué deseo es real. Pero de esta doble inquietud se construye un conjunto de conductas encaminadas al artificio y el engaño, para lograr vincular ese deseo, en este caso sexual, con su satisfacción auténtica.

Los modos ovidianos, sin embargo, incluso en el caso concreto de las técnicas amatorias para el coito, no son formas destinadas a incrementar el goce, sino sólo de procurar satisfacción a un deseo. La diferencia es crucial, porque no pretenden aumentar el disfrute placentero a través de su prolongación en el tiempo, una mayor cantidad o una variación en la cualidad —alternativa inconcebible en el pensamiento epicúreo—, sino algo completamente diferente: formar una sensibilidad.

La clave está, y llega a Ovidio, desde el momento en que Lucrecio establece el dilema de la sexualidad. La tendencia de los hombres es perseguir imágenes. Aprender a huir de ellas y placerse sólo en aquellos deseos que son físicos, y cuya satisfacción se consigue físicamente, implica la elaboración de una sensibilidad diferente, un gusto distinto, construido y cultivado por medio del arte. Ante todo porque la relación entre el hombre y la mujer, tal como la ve Ovidio, es conflictiva; en un caso porque el hombre puede perder el dominio de sí, y porque la mujer puede verse ultrajada y humillada por quien ha perdido sus cabales, en el otro.

Es de esta forma como Ovidio convierte los problemas que el mundo griego planteaba para la relación de «amistad» entre los varones de edad distinta, al ámbito de las relaciones entre los dos sexos. Y es sobre esta base que nace la sensibilidad de la necesidad de conquistar al ser amado.

En efecto, la sensibilidad se construye a partir de que el hombre reconoce que la mujer es también sujeto de deseo y engendra una estética de la conducta, que es la que rige el arte de amar. En ese sentido, el erotismo ovidiano constituye la forma de la conquista y los modos son las técnicas con que se lleva a cabo ésta. Y lo mismo puede decirse de la mujer: la sensibilidad femenina se construye a partir de que es capaz de comprender que los hombres persiguen imágenes y que engendra una estética que es el trato que da al hombre.

Pero esta sensibilidad, esta estética de los sentidos,[6] es también una forma de conocimiento de sí. O, más exactamente, la base de un conocimiento práctico de uno mismo:

> Cuando esto yo cantara, manifiesto Apolo de súbito / movió del áurea lira, con el pulgar, las cuerdas /[...] Él a mí: «perceptor del amor lascivo —me dijo—,/ ea a tus discípulos hacia mis templos guía,/ donde hay, celebrada por la fama en todo el orbe,/ una letra que ordena que cada uno sea conocido./ Sólo quien conocido se fuere, amará súbitamente / y todo trabajo comparara a sus fuerzas./ A quien dio natura faz, sea, por ella mirado;/ con un hombro patente, quien color tiene, se acueste;/ quien place por la plática, cuide taciturnos silencios;/ quien canta bien, que cante, quien bebe bien, que beba./ Mas ni declaren a

6. El término «Estética de los sentidos» lo utiliza Octavio Paz a propósito del amor cortés. Sin embargo, es completamente aplicable a Ovidio. Cf. OCTAVIO PAZ, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 94.

media conversación los disertos / ni, no sano, el poeta escritos suyos lea» [Ovidio, *Arte de amar* I, vv. 493-508].

No se trata de un conocimiento de sí en sentido epistemológico u ontológico. Es un conocimiento subjetivo, incontrastable, que resulta del proceso de construirse como sujeto de deseo de donde emana una estética de los sentidos, una sensibilidad, desde la cual es posible conocerse. Se trata, así, de un saber que define las carencias y las virtudes que puede percibir uno mismo respecto a sí en el contexto de construir las imágenes del artificio para seducir al otro. En última instancia, la conducta será resultado y expresión de ese conocimiento de uno mismo y, al mismo tiempo, el vehículo del conocimiento.

Así, los modos ovidianos están destinados a construir una estética de los sentidos, una forma artística de la sensibilidad que se expresa en una conducta estética, producto del trabajo voluntario sobre uno mismo que es, por igual, el trato que se dispensa al otro como el que se da a uno mismo.

III
LA ROSA

1. *Iniciación al amor*

Solamente en vos puse mi esperanza...[1]

ASÍ FINALIZA el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris que ha llegado hasta nosotros. La falta de conclusión, sin embargo, no impide ver en ella una obra terminada. La razón ha de buscarse en que el final abrupto no necesariamente obliga a echar de menos una continuación. Es más, puede pensarse que la falta de un final en forma tiene un buen efecto cuando se trata de cantar un amor desgraciado.

El *Roman* de Guillaume de Lorris es una ingeniosa alegoría construida mediante la personificación de las pasiones humanas, masculinas y femeninas, que describe cómo el hombre (Amador) no sólo voluntaria, sino impelido por una fuerza mayor —Amor, que lo hiere para hacerlo su vasallo (Guillaume de Lorris, *Roman de la rose*, vv. 1681 ss.)— busca alcanzar a la

1. GUILLAUME DE LORRIS, *Roman de la rose*, versión de Juan Victorio, Cátedra, Madrid, 1987, vv. 4055-4058.

Rosa que es la imagen virginal del sexo femenino.[2] Sin embargo, la intención del hombre es vana. La dama, en tanto que Rosa, le está vedada: si la alcanza, la degrada y destruye; si no la alcanza, el amor es sólo insatisfacción.

Lorris es heredero cultural de una tradición, la del amor cortés, que críticos e historiadores coinciden en señalar como «inventora» del sentimiento de amor.[3] Y lo hace en un momento peculiar, justo cuando se ha iniciado una amplia y vigorosa movilización social orientada a restituir y fortalecer las costumbres morales y religiosas. El movimiento cátaro, al que se ha ligado siempre el amor cortés[4] y poderoso entonces en el sur de Francia, impulsa una metafísica y, en consecuencia, una ética dualista, en la que se condena todo acto sexual, incluyendo el destinado a la procreación.[5] Paralelamente, la iglesia católica, que ha emprendido una campaña para moralizar el matrimonio, discute a su vez en qué condiciones puede permitirse el acto sexual y no faltan, por supuesto, aquellos que se inclinen por censurar como pecado mortal incluso el realizado bajo el sacramento del matrimonio.[6]

En uno y otro caso, la disputa acerca del carácter pecaminoso del acto sexual se centra, no tanto en el acto mismo sino en su naturaleza placentera. Cátaros y católicos consideran que el placer es connatural al coito, en la medida en que se trata de un

2. Cf. JOHAN HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 1982, pp. 161 ss.

3. Por ejemplo OCTAVIO PAZ en *La llama doble*, ed. cit.; GEORGES DUBY en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, 2.ª ed., Alianza, Madrid, 1992, y por supuesto, DENIS DE ROUGEMONT en *El amor y Occidente*, trad. Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1987.

4. Cf. DENIS DE ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 77.

5. *Ibíd.*, pp. 81-82.

6. GEORGES DUBY, *El caballero, la mujer y el cura*, trad. Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1992, pp. 20-27.

acto de la carne y, por ello, bajo el dominio del mal. La iglesia católica, sin embargo, llegará a la conclusión que la condena al coito no debe ser tan radical, puesto que sería equivalente a condenar en definitiva el único medio conocido de reproducción del hombre. Decidirá, en consecuencia, que el placer experimentado en la cópula puede no ser pecado mortal, sino venial y por tanto exculpable, cuando se realice siempre con la misma mujer, con la que no se tenga parentesco, dentro del matrimonio y siempre y cuando esté orientado hacia la procreación y no hacia el placer.[7]

En el contexto de esta amplia discusión sobre las relaciones entre el hombre y la mujer, centrada alrededor del placer, se desarrolla de modo paralelo el amor cortés. En un sentido, el amor cortés o *fin'amor* es una codificación de la conducta de hombres y mujeres, que persigue el desarrollo de un sentimiento mutuo concebido como trascendente al sólo goce erótico. Sin excluir el placer, el *fin'amor* se construye sobre cuatro características básicas: humildad, cortesía, adulterio y feudalismo de amor.[8]

El centro del amor cortés es la concepción del amante como *siervo* de su dama, cuyas virtudes son la obediencia y la aceptación. Se transmitirán, entonces, los rituales del pacto vasallático a la relación entre hombres y mujeres: el homenaje, la fidelidad y el beso como confirmación de las obligaciones son símbolos de la rendición del hombre frente a la mujer. Pero a pesar de que en este nuevo juego para las relaciones, la mujer aparece como idealizada, puede ser alcanzada. Se ha subrayado mucho que en los grados de amor el *drut* (amigo, amante) corresponde al momento en que la dama acepta a su amigo en el lecho.

7. *Ibíd.*, pp. 29-30. Es decir, que el acto no sea realizado por lujuria y que el contenido placentero en el mismo sea el mínimo.

8. AURELIO GONZÁLEZ, *De amor y matrimonio en la Europa medieval*, p. 37.

En otro sentido, el *fin'amor* es también un proceso de educación que distinguirá al *cortesano* del *villano*, al miembro de la corte del habitante de la villa. A través de él, los jóvenes caballeros, y hay que subrayar su carácter juvenil, como lo hace el *Roman* de Lorris, aprendían a conducir su deseo hasta que éste se expresaba dentro de los cauces de la cortesía. A través de esta última el deseo cobraba legitimidad y el joven se preparaba para el matrimonio.

En efecto, el amor cortés, aunque no es posible en el matrimonio porque no existe libertad,[9] no se opone a éste; es decir, no lo excluye. Se trata en realidad de un proceso a través del cual se va dando forma al deseo para llegar al matrimonio. Es cierto que, más adelante, con el arribo del petrarquismo la imposibilidad de amor en el matrimonio se convertirá en una verdadera oposición. Pero en el inicio el amor es sólo un paso previo al matrimonio, una iniciación en el ámbito del deseo. Como puede verse en la obra de Lorris, el amor es propio de los jóvenes y es a través de él que se preparan para las rigideces de la vida conyugal.

La alegoría del *Roman*, que narra la lucha entre Celos, que mantiene cautiva a Rosa, y el vasallo de amor que es Amador, puede leerse como un proceso de iniciación por el cual el joven que ha penetrado en el jardín donde está la corte de amor, y ha osado besar a la rosa, aprende a dirigir su deseo de posesión y ansias de placer, a través de la búsqueda de la comunión espiritual con Rosa —adúltera o libre, qué más da— donde recibirá los consuelos de amor que se explican por sí mismos: Esperanza, Dulce Pensar, Dulce Palabra, Dulce Mirar (Guillaume de Lorris, *Roman de la rose*, vv. 2618 ss.). Se trata de sentimientos y acciones encaminados a construir sobre el deseo erótico un

9. Cf. GEORGES DUBY, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, pp. 81 y 82.

Historia completa de Adán y Eva en el paraíso.
Colonia, 1499.

sentimiento de comunión, que prepara para la madurez sexual que se expresa en el matrimonio.

2. *De amor y erótica*

> Pero si he perdido ya toda esperanza,
> Yo me desespero por poquita cosa.
> ¿Yo desesperarme? ¡Cómo! ¡No lo haré,
> Y nunca jamás desesperaré!
> [Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 402-403]

ASÍ INICIA Jean de Meun, cerca de medio siglo después, su continuación del *Roman de la rose*. La suya es una reelaboración del amor cortés de Lorris, a partir de dos influencias clave: los modos de la erótica ovidiana y la espiritualidad de san Francisco de Asís, a partir de los cuales enunciará una noción de amor, como amor natural, donde el placer juega un papel fundamental.

Hubo un tiempo, dirá Amigo a Amante en el *Roman* de Meun, en que «los amores eran bellos y leales,/ sin codicia alguna y sin interés,/ la vida así era placentera» (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 8355 ss.). Un tiempo en que todo era común, «y sobre un manto [...]/ sin otro *interés que el puro placer*,/ venían a unirse y entrelazarse / aquellos a quienes urgía el amor» (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 8431 ss.).

Así, evocando una fabulosa edad de oro, Jean de Meun introduce, una idea que comparte rasgos franciscanos y corteses: el amor natural.

La edad de oro es ahistórica. No está ubicada en el tiempo ni en el espacio. Recuerda, en abstracto, los amores de Dafnis y Cloe, pero también se confunde con el Paraíso. Nada impide que De Meun haya proyectado en ambos sentidos su imagen. La función de esta edad de oro es sólo una referencia, sirve en el *Roman* para asir y comprender la experiencia amorosa como una experiencia en sí misma placentera.

Al igual que Lorris, para De Meun el amor es un sentimiento que trasciende el erotismo. Sin embargo, es un sentimiento por el que también se trasciende el placer como mero goce sensual. A diferencia de Lorris, De Meun ha sido receptor de la herencia franciscana que «proclamaba que el mundo no es tan malo [...] que el creador ha situado a Adán en el Paraíso para que disfrute y para que trabaje con el fin de hacerlo más bello, que la naturaleza es hija de dios, y que, por tanto, merece ser mirada, observada y comprendida».[10]

El placer del amor, que aparece al fundirse los dos amantes, tendrá en De Meun el eco de esta visión espiritual benigna de la naturaleza, y la sensualidad se elevará con un rango distinto, tendrá un carácter divino.

Natura es la gran protagonista del *Roman*. A ella se recurre como última instancia para que Rosa se convenza de entregarse a Amador. En una primera aproximación, Natura aparece como quien se ocupa de producir las piezas individuales de las especies para que Muerte no acabe con ellas. Su función es esencialmente procreadora y proveedora. Por ello Dios la hizo «cual si fuera manantial continuo / que siempre está lleno y siempre fluyente,/ cuyo fondo y bordes son inabordables,/ de donde derivan todas las bellezas» (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 16233-16376).

Natura no otorga el ser por sí misma. Ello es prerrogativa de Dios. La individuación de la que se hace cargo tiene un significado cercano a la acción del Demiurgo en algunas metafísicas neoplatónicas. Es el último ser dentro de la escala divina y su función es la de reunir en un individuo las características que requiere para existir.

En el sermón de Genio, enviado por Natura para explicar

10. *Ibíd.*, p. 83.

su posición frente a la controversia entre Amador y Rosa, Natura queda asociada a los órganos genitales (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 19505 ss.). Éstas son las herramientas de las que se vale para llevar a cabo la obra divina y su propia misión.

> Tendrían que ser enterrados vivos
> quienes no hacen uso de las herramientas
> que Dios conformó con sus propias manos
> y proporcionó a mi ama Natura
> para que pudiera proseguir su obra.
> Puesto que empleados convenientemente
> tales utensilios, los cuerpos mortales
> podrán gozar de perpetuidad.
> [Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 19575- 19582]

El uso de los órganos genitales, en el hombre y la mujer, se revela a través del discurso de Genio, como lo propio natural, el ejercicio mismo de la naturaleza. Pero a la vez, la naturaleza es la ejecución de la obra divina. Así, como realización de la obra de Dios, el acto sexual recibe el beneficio del placer (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 19345-19356).

Y en realidad, lo que define las obras de Dios y de Natura en el *Roman* es el placer, aun por encima de su utilidad, racionalidad o bondad. De este modo, el placer no sólo es positivo, sino un rasgo divino de la operación natural. En el supuesto de una edad de oro, no habría posibilidades de una conducta ética a partir del placer, en la medida en que no habría ocasión de definir estructuras diferenciadas y de establecer los términos de una valoración. La inquietud, aquello que podemos llamar la definición de la sustancia ética, surge dentro del *Roman* en De Meun como resultado de la existencia de tendencias contrarias dentro de ese compuesto que es el hombre.

De Meun no explica cuáles son y qué características tienen tales tendencias. En realidad recurre a tres imágenes que intentan mostrar que el hombre es capaz de actuar contra natura

amparado en la fe, el miedo, pero sobre todo, con la intención de sustituir el orden divino por uno humano.

Por el primero, De Meun intenta explicar que el origen supranatural y divino del entendimiento humano no es equiparable a la inmaculada concepción de Jesús. Éste es un hecho extraordinario que no puede constituir modelo de conducta para los hombres que deben reconocer en la procreación carnal la única manera natural y divina de perpetuarse, pues sólo de ese modo es (Jean de Meun, *Roman de la rose*, v. 17716).

De la misma forma, el alegato recogido de Lucrecio contra la creencia en el significado de castigo divino a las acciones de los hombres a través de los fenómenos extraordinarios, como terremotos y tormentas, es dirigida a mostrar que no es Dios sino «sólo el hombre el que consiente su daño» al atacar la propia naturaleza (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 19153-19162).

Finalmente, la castración de Saturno por Júpiter, que establece el paso de la edad de oro a la de hierro, ejemplifica la sustitución del orden natural y divino, paradisíaco, por uno humano que privatiza la propiedad de la tierra y sus frutos, y se revela, finalmente, como contrario a Natura (Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vv. 20031-20071).

Para definir, en síntesis, en qué consiste la fuente de la inquietud del hombre, ésta es: la pertenencia del ser humano a dos reinos ontológicos y lógicamente distintos, por lo que no sólo son de naturaleza contradictoria (divina y humana), sino intraducibles (el orden divino no se expresa en el orden humano).

Hay dos maneras de ser hombre: una por la cual se responde al orden divino y convierte la historia individual y colectiva en una teofanía, y otra que se guía por el orden humano, es decir, los intereses particulares, inmediatos y mezquinos, de los hombres.

Esta diferencia no es en realidad nueva, está ya en san Agustín

y forma parte de pensadores más próximos en el tiempo a De Meun como san Buenaventura. La condición humana, aunque unitaria y por ende, poseedora de rasgos divinos, puede responder a fines distintos de los de la divinidad y en esa elección entra en juego su condición ontológica: el hombre que se entrega al mal, en realidad se entrega al no ser, pierde sustancia, según la idea de san Agustín, en la medida en que se aleja de Dios.

De Meun no es extraño a esta tradición y, en esa medida, trazará la diferencia entre el hombre que actúa para realizar la obra divina, y el que lo hace sólo en pos de sus obras humanas.

La inquietud entonces es cómo descubrir qué actos, qué conductas, son las que realizan la obra divina. Y la respuesta será: aquellos que responden a los deseos naturales. En cuanto a la conducta sexual, esta inquietud se formula como: de qué forma el deseo sexual se transforma en nexo del hombre con la divinidad y puede transformarlo en artífice de la obra divina.

Cuatro son las prácticas que De Meun identifica como contrarias a la naturaleza: la castración, la sodomía, la abstinencia y el matrimonio.[11] Cada uno de los cuales es un ataque contra uno de los principios con que opera Natura.

La castración es presentada en el *Roman* como el peor ataque a la naturaleza.[12] La interrupción misma de su curso, el símbolo de la caída —De Meun asimila la castración de Saturno con la expulsión del Paraíso. En sentido estricto, la castración es un atentado contra la fecundidad desbordante de la naturaleza; uno de los principios por lo que es capaz de trascender la muerte.

11. Natura da un listado mayor de prácticas que le atacan —el suicidio, la embriaguez contumaz, el ayuno, etcétera, pero que no merecen la misma atención que estas cuatro. Para mayor referencia cf. JEAN DE MEUN, *Roman de la rose*, ed. cit., vv. 499-500.

12. Cf. JOANN HOEPPNER MORAN, *The roman de la rose and the thirteen-century prohibitions of homosexuality*, Georgetown University Cultural Studies. Conferencia en Internet: www.georgetown.edu.

Condena similar recibe la sodomía. La razón es la misma que la anterior, significa una limitación a la fecundidad, aunque por supuesto, de ninguna manera tan grave y drástica.

Trato equivalente recibe la abstinencia, tanto como práctica laica como religiosa. En cualquier caso, es una forma de ir en contra de uno mismo y de la fecundidad natural.

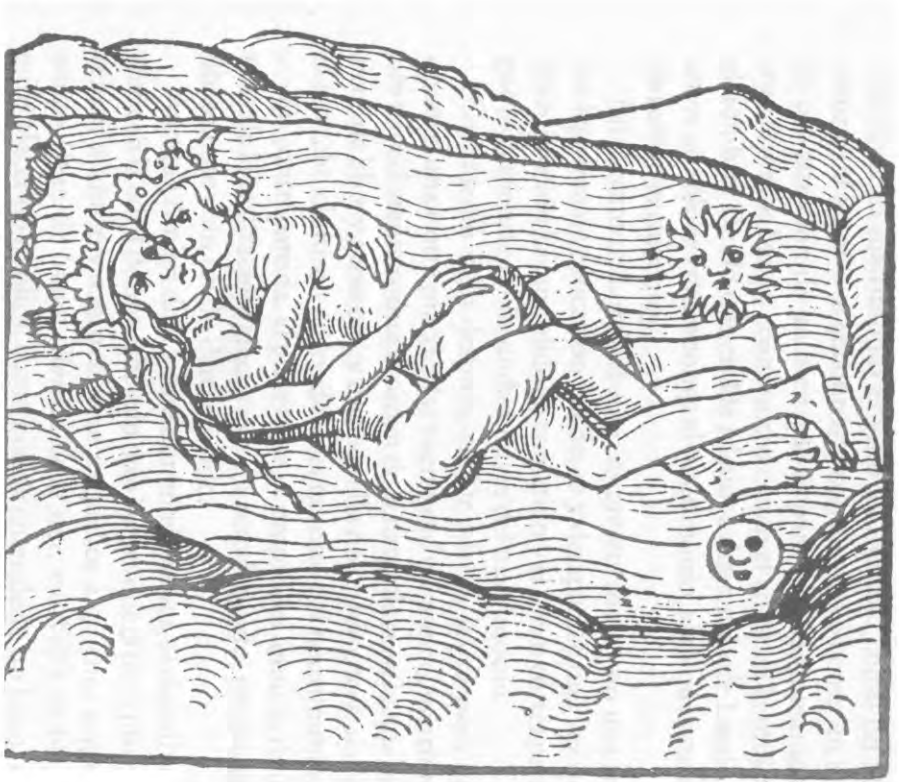
Finalmente, el matrimonio es la práctica que más ocupa a De Meun. En él se manifiesta ya no el ataque contra la fecundidad natural, sino contra los otros dos principios que conforman a la naturaleza: la libertad y la gratuidad o generosidad.

De Meun sigue aquí el principio de la Corte de Amor que contrapone amor y matrimonio porque, mientras que en el primero los amantes se reúnen libremente, en el segundo es el débito matrimonial el que los enlaza, y el débito implica, entre otras cosas satisfacer el deseo sexual de la pareja.

Según De Meun, y aquí sigue a Ovidio, el deseo femenino es prácticamente insaciable. Así, el problema es que el matrimonio obliga a ese natural y ardiente deseo de la mujer a satisfacerse a través de un solo hombre. Así, lo primero que aparece es el temor del marido a no cumplir plenamente el débito con su pareja y que, en consecuencia, la mujer acuda a un amante para conseguir la satisfacción no proporcionada.

La otra razón que aparece en el *Roman* y que De Meun toma de la correspondencia apócrifa entre Abelardo y Eloísa, es la concepción del matrimonio como un acto de compraventa, pues la mujer que se casa en realidad se prostituye: «La mujer que prefiere casarse con un hombre rico que con uno pobre, y desea a su marido más por sus posesiones que por él mismo, ella se está poniendo en venta».[13]

13. *Cartas de Abelardo y Eloísa*, trad. Mateo Sempere, Alianza, Madrid, 1995, p. 111.



Rosarium philosophorum. Frankfurt, 1556.

Esta visión del matrimonio corre paralela a la concepción de las dos naturalezas del hombre, una por la cual concurre hacia una teofanía y otra por la que sólo vela por sus intereses individuales, contradiciendo a natura. La mujer que prefiere los bienes al hombre, como el hombre que quiere para sí a una mujer están, para De Meun, privatizando lo que es un bien colectivo. El matrimonio es visto así, no sólo como un acto distinto al amor —o encontrado con él— sino como un acto de privatización de un bien que es para toda la humanidad, sean éstos los bienes económicos o bien el amor de la mujer o el hombre. De ahí que en De Meun, a diferencia de Lorris, el amor no sólo se contraponga al matrimonio, sino que aparezcan como excluyentes.

En el texto de Lorris el amor es presentado como una forma legítima de educación del deseo y desaparece una vez que esa educación ha cumplido su cometido y el joven cortés persigue la perpetuación fecunda a través del matrimonio.

Casi medio siglo después, en De Meun, las razones que oponen una y otra práctica las vuelve excluyentes: el matrimonio para él atenta contra el orden de la naturaleza en lo que éste tiene de libre y generoso, y que por ello no puede encerrarse en el estrecho cinturón de los deberes mutuos del matrimonio.

En contrapartida, el placer que es propio del amor es resultado de la realización efectiva de un acto fecundo, producido libremente y sin un fin determinado.

Aunque Amigo diga a Amador en el *Roman*, al describir el amor en la edad de oro, que «sin otro interés que el puro placer / venían a unirse y a entrelazarse / aquellos a quienes urgía el amor» (Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 8433-8434), el puro placer no implica, como podría entenderlo un lector del siglo XX, la realización del acto sexual privándolo de toda intención engendradora. Al contrario, se invita a la unión de los amantes sin importar sus eventuales consecuencias procreadoras, porque ha de ser una entrega libre, generosa y hasta tal punto

desinteresada, que la eventual fecundidad del amor no es obstáculo, sino fruto consecuente.

La procreación, en consecuencia, es asimilada en el placer y asumida dentro del amor que, con esto, adquiere un valor superlativo y puede, ahora sí, ser antagonista del matrimonio. De esta forma, De Meun se aleja de la concepción del amor en el *Roman* de la de Lorris. En éste, la procreación es todavía, función privativa del matrimonio y la comunión espiritual no tiene por qué ir más allá del enamoramiento que legitima el goce. En De Meun, en cambio, no es el enamoramiento el que legitima la acción placentera, sino el hecho de que es producto de un acto de naturaleza que tiene implicaciones espirituales.

A esta concepción del placer, a la que subyace una idea del deseo como principio natural para el cumplimiento de la obra divina, no pueden corresponder los criterios de humildad y vasallaje de amor que caracterizan el primer amor cortés, porque ya no necesita de subterfugios que lo legitimen. El amor logra trascender el placer porque le otorga, en De Meun, una función dentro del plan divino y por ello reivindica la conquista y el engaño —el principio de los modos ovidianos— como formas legítimas para lograr la meta última de volver a vincular al hombre con dios, a través de un acto que es propio de natura.

La figura alegórica que en el *Roman* sintetiza la asimilación de las conductas descritas por Ovidio es Falso Semblante. He aquí su origen:

> Engaño engendró a Falso Semblante, que se apodera de
> [los corazones,
> al cual concibió con Hipocresía
> que es dama pérfida y muy traicionera.
> Toda la crianza de Falso Semblante
> vino de su madre, esa puerca hipócrita,
> que en todo lugar vive del engaño
> valiéndose siempre de la religión.
> [Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 10468-10475]

Falso Semblante es ciertamente el engaño, la hipocresía, un personaje nefasto que el Ejército de Amor rechaza, conformado como está por valores positivos tomados del *Roman* de Lorris. Y, sin embargo, será aceptado como compañero de Forzosa Abstinencia. Es el extremo al que ha de recurrir Amador para librarse de ésta, que es un estado contra la naturaleza. De este modo, hipocresía y engaño son dos formas para cumplir con el misterio de amor y restituir el orden divino, verdadero y natural de las cosas.

Falso Semblante tiene su correspondiente femenino en la vieja encargada de vigilar a Buen Recibimiento (el rasgo femenino que se abre a los hombres). Uno y otro harán una exposición, extensa, de las recomendaciones que Ovidio indica en el *Arte de amar* para la conquista de hombres y mujeres. La diferencia, sin embargo, entre De Meun y Ovidio es el amor que transforma la erótica ovidiana en una forma de cortesía. Las maneras corteses ya no serán muestra de humildad y vasallaje, sino de astucia y engaño, porque el principio ya no es la servidumbre de amor, sino la conquista de la persona amada. En esta medida, De Meun vuelve a plantear las relaciones del hombre y la mujer en términos de una relativa igualdad, donde el amor no es el resultado del reconocimiento del otro como superior a uno mismo sino como parecido y cuya aceptación debe ser obtenida voluntariamente y no por violencia de una u otra parte.

Respecto a Ovidio, en la medida en que el conflicto, el problema, la determinación de la sustancia ética ya no es la elección entre deseos vanos y físicos, sino entre un deseo natural, y por ende divino, y otro contra natura y humano, la estructura de la conducta se modifica. En el *Roman* ya no se persigue una estética de los sentidos dirigida y emanada del conocimiento de sí, como conocimiento de las virtudes y defectos para hacer efectiva la realización de los deseos físicos, que reditúa en la obtención del placer. Una conducta que es, ante todo, erótica.

En el *Roman*, conocimiento de sí significa otra cosa: conciencia de libertad. A través de ella, la conciencia de la misión teúrgica del hombre como reconciliación del hombre con la naturaleza. Me explico:

> A los animales, y en esto no hay duda,
> que están desprovistos de razón,
> les está negado conocerse.
> Si les fuera dado poder hablar
> y usar la razón convenientemente
> para así poder tener buen sentido,
> saldrían los hombres muy perjudicados.
> Jamás el caballo, el de buena estampa,
> permitir podría el que lo domasen
> ni lo cabalgase ningún caballero...
> La persona, en cambio, de razón dotada
> tanto si es humano como si es divina...
> si no se conoce, como tales bestias,
> no debe pensar que este grave fallo
> que lo vuelve loco no le es imputable,
> ya que está provisto de razonamiento;
> ni debe buscar nada en que excusarse,
> pues puede emplear su libre albedrío.
> [Jean de Meun, *Roman de la rose*, vv. 17793-17862]

En estos versos del *Roman* la violencia antinatural hacia los animales, su utilización en labores que no son de natura, aparecen como resultado de que no están provistos de razón y, en consecuencia, carecen de conciencia de su propia libertad. El hombre, en cambio, goza de ese privilegio y ello le permite elegir entre esclavitud y libertad, que junto con fecundidad y gratuidad, es una de las características de la operación de natura. Es decir, es la conciencia que hace posible la elección de la condición puramente humana o su naturaleza como pieza de la obra divina. En otras palabras, el conocimiento de sí establece

la diferencia entre un hombre que actúa contra natura y otro que se reconcilia con ella a través de él mismo.

Las mismas formas ovidianas son en De Meun un acto voluntario de generar una estética de los sentidos, en cuyo caso, sin embargo, no es el autodominio, sino la reconciliación con natura y dios, una educación de la sensibilidad para la percepción del espíritu en la carne.

SEGUNDA PARTE

EL CUERPO

I
EL PELIGRO DE LAS EMOCIONES

1. *La medida del placer*

EN SU *Tratado de las pasiones del alma* Descartes establece una clara distinción entre tres categorías de percepciones: las que «referimos a los objetos situados fuera de nosotros» (Art. 23), las «que referimos a nuestro cuerpo» (Art. 24) y las «que referimos a nuestra alma» (Art. 25). Las sensaciones corporales son múltiples:

> Las percepciones que referimos a nuestro cuerpo o a alguna de sus partes son las del hambre, la sed y las de los demás apetitos naturales, a los que se puede añadir el dolor, el calor y otras afecciones que parece que sentimos en nuestros miembros y no en los objetos situados fuera de nosotros [René Descartes, *Tratado de las pasiones del alma*, p. 43].

En una suerte de paradoja, por tratarse de las «pasiones del alma», Descartes circunscribe al cuerpo una serie de sensaciones que hasta antes de él habían sido consideradas como propias del alma por el hecho de ser capaces de poner en tela de juicio el equilibrio del alma misma y, a fines de la Edad Media, su salvación e, incluso, la conservación de la vida.

En la «provisionalidad» ética del pensamiento cartesiano, el examen de los asuntos morales ocupa el último lugar entre los temas de reflexión y a ellos, ciertamente, Descartes no llega. Eso impide conocer qué consecuencias problemáticas, en cuanto al modo en que se plantean las relaciones del hombre con el placer, tiene esta distinción entre ámbitos de la percepción.

Sin embargo, es evidente que a partir de Descartes, la forma de problematizar placer y dolor ya no podrá ser la misma que acompañó las reflexiones desde el helenismo hasta el renacimiento. Ante todo porque en Descartes el cuerpo ha dejado de ser uno de los elementos constitutivos del alma. Adicionalmente, el orden natural y la satisfacción de los deseos físicos han perdido las connotaciones que apenas unos siglos y años antes tenían en De Meun y Boccaccio. El examen cartesiano del hombre y del mundo no problematiza el hecho de percibir placer o dolor. Sólo muestra cómo siente y cuáles son los mecanismos que producen esas percepciones.

> Mlle. de l'Espinasse: —Doctor, meditáis.
> Bordeu: —Es cierto.
> Mlle. de l'Espinasse: —¿En qué meditáis?
> Bordeu: —A propósito de Voltaire.
> Mlle. de l'Espinasse: —¿Y bien?
> Bordeu: —Pienso en la manera en que se hacen los grandes hombres.
> Mlle. de l'Espinasse: —¿Y cómo se hacen?
> Bordeu: —Como la sensibilidad...
> Mlle. de l'Espinasse: —¿La sensibilidad?
> Bordeu: —O la extrema movilidad de ciertas fibras de la red es la cualidad dominante de los seres mediocres.
> Mlle. de l'Espinasse: —¡Ah, que blasfemia, doctor!
> Bordeu: —Me lo esperaba. Pero ¿qué es un ser sensible? Un ser abandonado a la discreción de su diafragma. Que una palabra chocante afecte su oído, que un fenómeno singular afecte su ojo, y ya tenemos un tumulto interior

> que se levanta, todas las briznas del haz que se agitan, el estremecimiento que se expande, el horror que sobrecoge, las lágrimas que corren, los suspiros que sofocan, la voz que se interrumpe, el origen del haz que no sabe qué sucede; se acabó la sangre fría, se acabó la razón, se acabó el juicio, el instinto, los recursos... [Denis Diderot, *Escritos filosóficos*, pp. 89-90].

En 1769 Diderot pone el diálogo precedente en boca de los personajes del *Sueño de D'Alembert*. En él hay dos ideas que se han tornado dominantes: un sentido de la «coexistencia» de nuestro cuerpo[1] que llega a tener una «conciencia» autónoma (que afecta al ojo, al oído, no al alma o al sujeto en su conjunto), y una clara dependencia de la conducta humana a partir de la disposición del cuerpo.

La tesis desarrollada por Diderot en el *Sueño* y posteriormente en el *Diálogo entre Diderot y D'Alembert*, postula que cada parte del organismo es un centro de percepción sensible que «tenía su yo antes de la aplicación» (de unirse a otras partes corporales). Es decir que tienen la capacidad de sentir y de normar su conducta por aquello que siente, una suerte de autonomía que no pierde al integrarse. La idea predominante es precisamente esa independencia de la percepción que tiende a organizarse en un centro receptor, cuando las fracciones orgánicas se conglomeran, pero sin perder por ello su autonomía.

El símil que utiliza Diderot es el de la araña en su tela. La araña viene a constituir el centro receptor y su telaraña un fino haz que lleva, desde ese centro, a cada una de las partes del organismo de manera parecida a como hoy entendemos el sistema nervioso. Así, la sensibilidad se encuentra anudada en una

1. Cf. JEAN STAROBINSKI, «Breve historia de la conciencia del cuerpo», en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, trad. Carlos Laguna, Taurus, Madrid, 1992, tomo II, p. 355.

parte específica del cuerpo, que transmite al centro un mensaje para que éste lo organice junto con los mensajes restantes (cf. Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, pp. 58 ss.). Lo crucial, sin embargo, es que no es el centro, sino los componentes individuales que se han organizado, aquello que propiamente siente.

> Mlle. de l'Espinasse: —¿Pensáis seriamente que el pie, la mano, el corazón, tienen sensaciones particulares?
> Bordeu: —Lo pienso...
> [...]
> Bordeu: —¿Razón?, pues que discernimos en gran parte. Si esta infinita diversidad de tacto no existiese, sabríamos que experimentamos placer o dolor, pero no sabríamos a dónde referirlos. Se haría preciso el recurso de la vista. Ya no sería cosa de sensación sino de experiencia y de observación [Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, p. 55].

Son el brazo, la pierna, los genitales, el pecho, los que experimentan placer y dolor. Ya no es el alma, ni siquiera el centro del haz, que es sólo receptor de información. El que los experimenta es el cuerpo.

El paso dado desde Descartes hasta Diderot ha sido decisivo para toda reflexión sobre la experiencia del placer. En principio ya no es más un asunto del alma sino del cuerpo y, por ende, la relación del hombre con el placer ya no es la relación voluntaria consigo mismo, sino con uno de sus costados: el cuerpo.

La conciencia de esta «autonomía» del cuerpo, en cuanto éste es el que experimenta placer —y que tiene el buen gusto de comunicarlo al centro del haz— presupone un cierto grado de independencia de cada parte frente a la totalidad, que obliga a ésta a responder de una u otra manera, según lo exija lo percibido. Para Diderot, el centro del haz es sólo un organizador de prioridades, a partir de la intensidad de los mensajes que los

distintos puntos del haz envían y de su propia fortaleza para hacer que se sigan esas prioridades.

En efecto, «si no hay más que una conciencia en el animal, hay una infinidad de voluntades; cada órgano tiene la suya» (Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, p. 80). El estómago puede querer alimentos que el paladar no quiere y viceversa; es el caso, por supuesto, de quien padece úlcera péptica y está obligado a hacer dieta. La función de haz es la de administrar esos deseos distintos, esa necesidad de sal del paladar y la imposibilidad de tomarla porque se tiene la presión alta.

El animal está bajo el despotismo cuando «el origen del haz manda, y todo el resto obedece». Vivirá la anarquía cuando es «la imagen de una administración débil, en la que cada uno inclina hacia sí la autoridad del amo» (Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, pp. 82-83). Las reacciones del hombre, sus formas de conducta, están determinadas, pues, sobre todo, por la naturaleza de su cuerpo, como por la fortaleza del haz, que deriva, precisamente de su constitución corporal. Así, en sueños aún, D'Alembert expresa: «¿La disolución de las diversas partes no origina hombres de diversos caracteres? El cerebro, el corazón, el pecho, los pies, las manos, los testículos... ¡Oh, cómo simplifica esto la moral!» (Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, p. 49).

Son tres las consecuencias prácticas que origina este cambio en el eje de las reflexiones sobre el placer. La primera es que pasará a ser entendido como una suerte de proeza física, lo mismo en la obtención que en la abstención de placeres. En segundo lugar, hará su aparición un mayor número de variedades cromáticas de placer que dependen de la posibilidad de incrementar el estímulo sensorial. Y, tercero, las conductas humanas quedan asociadas a un tipo, en la medida en que están unidas a un cuerpo específico.

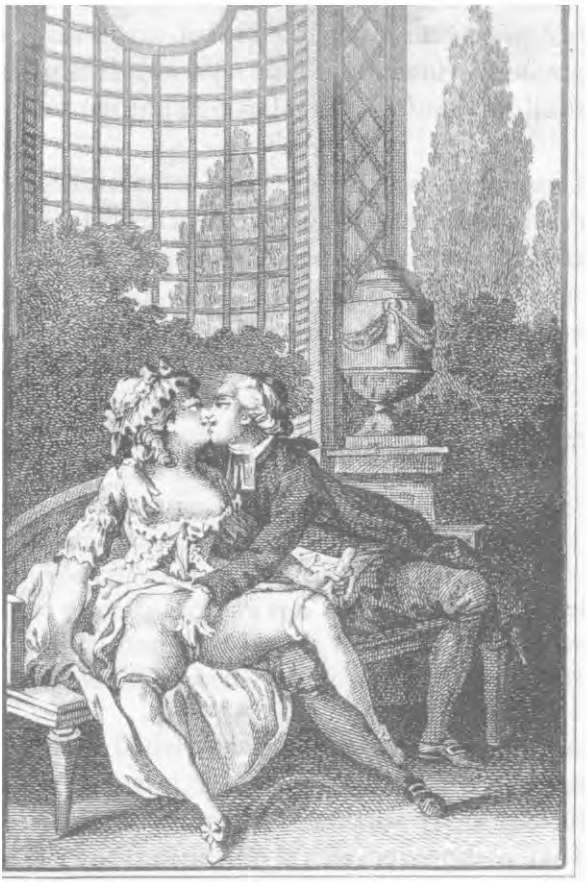
En el propio *Coloquio entre Diderot y D'Alembert*, los personajes discuten los beneficios que podrían procurar a la humanidad el cruce del hombre y la cabra, con el fin de obtener una raza de siervos mejor dotados físicamente para realizar los trabajos pesados. A esa idea Mlle. de l'Espinasse opone a Bordeu, que defiende el intento de cruce, el inmoderado apetito sexual que tendrían tales hombre-cabras. Bordeu replica que, ciertamente no serían muy morales (Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, pp. 109 ss.).

La discusión gira en torno a un par de temas bien definidos: la construcción de un «cuerpo» de siervo y en los rasgos que tendría su conducta. El cruce produciría el cuerpo de un siervo no sólo dotado para los trabajos que le son propios, sino incluso un ser humano que únicamente podría ser un siervo. El énfasis, sin embargo, está puesto en el hecho de que estos seres serían inmorales no por rebasar los límites de su propio autocontrol, sino por estar dotados de un apetito sexual que rebasaría, por mucho, los límites de cualquier ser humano.

El exceso es concebido, entonces, como el hecho de rebasar la capacidad física corporal de placer o dolor. En conformidad con esta idea, es claro que el placer ha pasado a ser mesurado como cantidad que, a diferencia del nulo gasto que implica el que se defina como ausencia de dolor, está puesta en relación con la naturaleza del cuerpo que lo busca o lo recibe. De esta forma, no sólo hay posibilidades de incrementar el placer —la fama del amante de Casanova radicará en su fortaleza para repetir el coito—,[2] sino que habría cuerpos para los que el exceso aniquila, como en el caso de la presidenta Tourvel de *Las amistades peligrosas*.

La simplificación de la moral de la que habla entre sueños

2. Cf. véase *infra*, cap. II: «¿Qué hace usted Mr. Hyde?»



Dibujo de Borel y grabado de Elluin para *Teresa filósofa*, atribuida a Diderot, 1785.

D'Alembert en el pasaje que hemos citado antes, consiste en el hecho de comprender el vínculo entre cualidades del cuerpo y las del carácter. Todo el *Coloquio de Diderot...* va tornándose un alegato en contra de la moralización de los hechos del cuerpo, bajo el supuesto de que la moral instituye arbitrariamente límites a la conducta de los hombres que no corresponden a sus necesidades físicas. Algo que, ciertamente, recuerda la lucha del amor natural contra las costumbres que limitan su transcurrir.

El diálogo final entre Bordeu y Mlle. de l'Espinasse, en que se discuten los beneficios del coito y la masturbación, transcurre entre la alarma de la dama —por los temas impropios de la conversación— y los esfuerzos del médico por mostrar cómo los prejuicios morales atentan contra la naturaleza y, por ende, contra la salud y la vida.

> Todo lo que es no puede ser ni contra natura ni fuera de la naturaleza, y no exceptúa ni siquiera la castidad y la continencia voluntarias, que serían los primeros crímenes contra natura, si se pudiera pecar contra la naturaleza, y los primeros crímenes contra leyes sociales de un país en el que se pesen la acciones con otra balanza que la del fanatismo y el prejuicio [Denis Diderot, «Coloquio entre Diderot y D'Alembert», en *Escritos filosóficos*, p. 108].

En realidad, Diderot no es ajeno, como no lo son los hombres del siglo XVII, a la tesis del mandato de natura. La sensibilidad en el texto del *Coloquio* tiene los mismos componentes que constituyen la tesis del mandato. No hay en la exposición teórica de Diderot, el reconocimiento de una necesidad de conciliación, pero se reconoce en el cuerpo una serie de voluntades independientes a la voluntad que se forma a partir de la totalidad de las partes sensibles, lo que vuelve la relación entre unas y otra, en un proceso de administración de intereses. Pero al mismo tiempo —y más allá de que Diderot

utilice la palabra naturaleza— esas voluntades del cuerpo establecen un orden que debe ser atendido por la voluntad.

No está ya en juego aquí ni el ser ni la libertad del sujeto, y la naturaleza ha sido ampliada hacia el sentido de «todo lo que tiene lugar en el mundo». No están presentes, pues, los valores troncales de la Edad Media. Pero ello no implica que la concepción del mandato como modo de sujeción, no esté presente. En realidad, adquieren una nueva función. Ya no se cumple con el orden divino cuando se acata la naturaleza, sino con el cuerpo. Es decir, ya no se ponen en riesgo ser y libertad, sino la salud y la vida.

Si con la castidad, la sodomía, la castración o el matrimonio se perdía, según De Meun, la posibilidad del paraíso, un castigo que afectaba al sujeto en su conjunto (alma / cuerpo) lo mismo en la tierra que tras la muerte, estos mismos hechos (si exceptuamos el matrimonio al que no alude Diderot) aparecen como causantes de enfermedad y, señaladamente, de enfermedad física.

Bordeu, en el mismo diálogo, pone el ejemplo de la hija que, al despertar a la pubertad, muestra los síntomas de la «abundancia seminal» y de su flujo. La joven está enferma, se marea, se debilita, tal vez enloquezca. El médico se pronuncia: es conveniente que se masturbe. Entonces, al darle salida a la vida, la salud se restablece.

Casanova narra un caso similar en sus *Memorias*. Durante su estancia en Venecia conoce a una mujer joven, virgen aún, a la que se le practican sangrías regularmente para evitar asfixias y desmayos. Casanova cae en la cuenta de que la regularidad coincide con la regla y que las sangrías, según sostiene, vienen a compensar en el cuerpo de la joven un exceso de sangre, la misma que debería expulsar reglando. Generoso, Casanova acude a su socorro y, tras acostarse con ella, le restituye la salud.

El siglo XVIII reconocerá como causa de enfermedad la detención o el desvío del libre transcurrir de la naturaleza, contra-

riando los mandatos del cuerpo. Ello implica la cuestión, trascendental para la medicina moderna, de que la enfermedad se resuelve en el ámbito del cuerpo. Paralelamente, llegará a la conclusión que el carácter de la persona, e incluso sus hábitos, dependen de la constitución de su cuerpo y que, incidiendo en éste, se incide en el carácter y la conducta.

Pero sobre todo, y retornando al asunto del placer, esta concepción refleja un cambio en aquello que inquieta del placer, una transformación de la pregunta sobre la ontología del deseo. De hecho, se abandonará la preocupación por aquello que vincula deseo y placer con su realidad, o con el orden divino de la naturaleza, para fijar la mirada en la fuerza que lo convierte en la base de las emociones, y con la que puede configurar el carácter, los hábitos, la salud y la enfermedad; el exceso o la mesura.

El problema de construcción de la subjetividad en el siglo XVII se plantea, entonces, como de qué forma dar al cuerpo lo que pide, sin que ello signifique estar a su merced, que altere la conducta. Esto es, ser dueño de un gobierno fuerte que, al mismo tiempo, atienda todas las necesidades del cuerpo. Un amo que sea, también, un esclavo.

La respuesta será necesariamente doble, sin que ello implique un desdoblamiento del sujeto. Al contrario, lo que veremos nacer es una doble intencionalidad, y una doble estructura dentro de la subjetividad del siglo XVIII, que parte, primero, del control de las emociones, pero sólo para crear el ambiente propicio para atender al deseo.

2. *El valor del exceso*

EL LIBRO de Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, puede leerse como la historia de un enfrentamiento entre el modo de subjetividad heredado y el nacimiento de nuevas estrategias del yo, que responden a esta nueva visión del ser humano.

En la obra, el vizconde de Valmont y la marquesa de Metruil, protagonistas de *Las amistades*, encarnan una y otra forma de subjetividad. Y lo interesante es observar cómo, desde la perspectiva de Laclos, la inclinación por el amor natural de Valmont es ineficaz frente a la depuración del placer por el exceso, que define a la marquesa.

Pero comencemos con el vizconde. En la novela aparece, a primera vista, como un hombre que pública y abiertamente, reconoce ser un cortesano libertino. En otros términos, su fama pública corresponde a su vida personal. Es a partir de ese carácter que se lanza a conquistar a la presidenta Tourvel, a la sazón modelo de la mujer virtuosa. No se trata de un sinsentido, Valmont busca con ello una intención precisa: encontrar para su observación...

> [...] a una mujer delicada y sensible, que sólo se entregara por su amor, y que, incluso en el amor, no viese más que a su amante, cuya emoción, contrariando el camino ordinario, partiese siempre del corazón, para llegar a los sentidos; a la que he visto, por ejemplo, salir del placer desconsolada para un momento después recuperar la voluptuosidad con una palabra que respondía a su alma. Finalmente, había de reunir también el candor natural, insuperable ya por el hábito de entregarse a él, y que no le permite disimular ninguno de los sentimientos de su corazón [Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 404].

Lo que Valmont se ha propuesto es encontrar una mujer, y considera que la presidenta reúne tal condición, para la que, al modo de Ovidio, la entrega a un hombre sólo sea posible en tanto que éste aparezca como legítimo para satisfacer su deseo. El atractivo que el vizconde supone en la virtud de la Tourvel, a años luz de la que tiene la virtud de Justine para Sade, y en franco contraste con el libertinaje de la marquesa o la inocencia

de Cecile de Volanges,[3] es que cree que su recato y disimulo se funda en la conciencia de su deseo, el temor natural a la violación y al incesto.

La diferencia crucial es que, siempre según Valmont, para la presidenta gustar a un hombre es un placer por sí mismo, que requiere de ciertos parámetros de legitimidad; en tanto que las demás ven en el placer físico un medio para alcanzar otros fines.

Será con ella y no con otras, con las que podrá llevar a cabo su idea de amor, según la cual, el amor es el arte de ayudar a la naturaleza.[4] Relata así Valmont su primera relación sexual con la presidenta:

> Fue con ese candor inocente o sublime como me entregó su persona y sus encantos, y aumentó mi felicidad compartiéndola. La exaltación fue total y recíproca; y por primera vez, la mía sobrevivió al placer. No salí de sus brazos sino para caer a sus pies y jurarle amor eterno; y, he de confesarlo todo, pensaba lo que decía. En fin, que incluso tras habernos separado, no se apartaba de mí su imagen, hube de esforzarme para distraerme [Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 358].

No vivido, no experimentado antes, que incluso provoca inesperadas confesiones de amor en un libertino, los amores con la presidenta son insospechadamente únicos. De esta forma, el vizconde reconoce en ella algo que no encuentra en el

3. Cecile de Volanges es un personaje peculiar en la novela de De Laclos. Enamorada del caballero Danceny y amiga de la marquesa, su educación sentimental será encargada por ésta a Valmont.

4. El enunciado permite ver hasta qué punto para Valmont el hombre todavía es un «artífice de la naturaleza» y por ello se sujeta al amor natural. Cf. CHODERLOS DE LACLOS, *Las amistades peligrosas*, trad. Almudena Montojo, Rei, México, 1991, p. 94.

resto de sus amantes: una acto sexual que no es distinguible del acto de amor.

Sin embargo, el significado profundo de los amoríos entre Valmont y la presidenta es que ya no está Dios como la fuente de reconciliación de uno mismo, ni existe en ella, particularmente, una noción de deseo legítimo.

La empresa de Valmont está condenada al fracaso por una razón que él mismo es incapaz de contemplar: el recato de la presidenta no significa, de ninguna manera, un producto del conocimiento de la naturaleza de su propio deseo. Al contrario, es manifestación de su ignorancia, un rasgo de temor antes que de sabiduría.

La presidenta Tourvel no juega con las mismas armas que el vizconde. Su absoluto desconocimiento del ardor sexual la hace ser más inocente que la aprendiz de Cecile de Volanges, y será incapaz de controlar, cuando llegue la ocasión, la naturaleza de sus impulsos. De ahí que cuando es despreciada por el vizconde, sin medios ni estrategias para retenerlo, simplemente se hunda en una melancolía que acabará por destruir su vida y arrastrará con ella la de su propio amante.

El modo de subjetividad de Valmont y el de la propia presidenta, son ineficaces. No coinciden ni encuentran en la realidad los elementos que la validen. Si él, a través de la presidenta alcanza a entrever el amor como expresión de la propia naturaleza, no puede asirlo porque ya no es vehículo de transformación de él mismo. En suma, no sirve más.

Pero si Choderlos de Laclos ha querido que viéramos en la subjetividad de Valmont una especie de tanto para nada, dilatándose de manera curiosa en los detalles de las prácticas de seducción, y casi nada en la conformación de su subjetividad; en el caso de la marquesa de Metruil se tomará su tiempo en describir lo que con toda justicia podemos llamar su estrategia del yo.

Hay una carta que la marquesa envía al vizconde, marcada

con el número 81, en la que hace una descripción cabal de su estrategia. El relato es largo, pero no tiene desperdicio. Siendo aún joven, dice ella misma, se da cuenta de la utilidad de disimular las emociones y aquellos gestos donde éstas se traslucen a los demás. Y será en un primer plano la manifestación de emociones el objeto de la inquietud.

> Desde entonces —escribe— conseguí adoptar en el momento deseado la mirada distraída [...] Animada por mi primer éxito, intenté dominar igualmente los distintos gestos de mi semblante. ¿Qué tenía algún disgusto? Aplicábame en adoptar un aire de seguridad, incluso de alegría; llegó mi celo hasta el punto de causarme dolores voluntarios, para hacer gala mientras tanto de una expresión de placer [...] [Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 255].

El párrafo transparenta, aunque no detalla, de qué modo la marquesa trabaja para sujetarse y alcanzar el dominio de las emociones. Lo que busca es desterrar los sentidos de la cabeza y ello es claro cuando reclama al vizconde que guarde sus consejos para:

> [...] esas mujeres delirantes y que se dicen «sentimentales» cuya exaltada imaginación haría pensar que la naturaleza les ha colocado los sentidos en la cabeza; las cuales, por no haber reflexionado jamás, confunden sin cesar el amor con el amante; en su loca ilusión, creen que sólo aquel con el que han buscado el placer es su depositario; y verdaderas supersticiosas, tienen por el sacerdote, el respeto y la fe que sólo le son debidos a la divinidad [Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 254].

Pero aún más, reprocha a esas mujeres sentimentales, que «engendren cartas ardientes, tan dulces y tan peligrosas de escribir, sin miedo a confiar esas pruebas de su debilidad al objeto

que las provoca» (Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 254). Las condena, en suma, simplemente porque no son capaces de someter la expresión de sus emociones al dominio de su voluntad.

No está demás destacar hasta qué punto la marquesa llega a extremos notables, como el de causarse dolor, con tal de lograr controlar sus emociones. El trabajo ético, en ella, no constituye una forma de aprendizaje ni un proceso de memorización, sino de ejercitamiento. Quien quiera que deseara, como ella, ocultar sus emociones, primero tendría que hacer un cierto número de ejercicios ante el espejo o en ceremonias públicas, hasta volverlo un hábito.

Lo interesante, sin embargo, es que la marquesa afirma que, tras mucho ejercicio «mi modo de pensar me perteneció sólo a mí, y no mostré sino aquello que me resultase útil dejar traslucir» (Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 254). Casada y luego viuda, la técnica hasta entonces desarrollada, enfrenta un nuevo reto:

> Sentía una necesidad de coquetear que me reconcilió con el amor; en verdad que no para sentirlo, sino para inspirarlo y fingirlo. En vano me habían dicho y había leído yo que no podía fingirse dicho sentimiento; veía yo, sin embargo, que para conseguirlo bastaba con sumar al ingenio del escritor, el talento del comediante. Me ejercité en ambos géneros y quizá con cierto éxito; mas en lugar de perseguir los vanos aplausos del teatro, resolví emplear para mi felicidad, lo que tantos sacrifican a la vanidad [Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 258].

¿Pero qué busca en realidad la marquesa con todo este ejercicio sobre sí misma?

Es fácil darse cuenta de que Choderlos de Laclos ha retratado a la marquesa persiguiendo, precisamente, ese primer éxito de su ejercicio antes de contraer matrimonio: hacer que sus

pensamientos sólo pertenezcan a ella. Y el mismo sentido tiene el que, alcanzada la maestría en su arte, sus sentimientos, especialmente el sentimiento de amor, sólo le pertenezcan a ella. Esto equivale a decir que el fin perseguido no es otro que la construcción de la vida privada de la marquesa, hecha por la intimidad que supone la existencia de sentimientos no compartidos con nadie más.

Está implícita aquí la aparición de la vida privada de la marquesa, entendida como el espacio formado voluntariamente, en el interior del sujeto, a partir del desplazamiento de la fuente de la emoción del ámbito de lo público. En este sentido, lo privado aparece como producto del autodominio y lugar de la irrestricta autarquía y libertad, como contraste con la legalidad impuesta por uno mismo a la vida pública.

Pero la vida privada no está formada por las emociones sino por su fuente: el cuerpo. En realidad, el ejercicio al que se somete la marquesa tiende a crear el parapeto para que las emociones manifiestas sean espurias, mientras se cultiva su fuente en otro terreno completamente distinto. Éste es el principio de un rompimiento que se tornará fundamental. No olvidemos que ella se encuentra ante el dilema de dominar al cuerpo que es, simultáneamente amo y esclavo. Y no aparece en el horizonte nada mejor que controlar los conductos por los que domina, y abrirle, paralelamente, un espacio para su solo dominio.

En este punto, abandonamos nuestro interés por las maneras que conforman el parapeto, para concentrarnos únicamente en la forma como en este nuevo terreno «interior» va construyéndose un nuevo sujeto.

Laclos es sutil cuando permite que de Valmont sepamos detalles de sus constantes encuentros, y en cambio, desconozcamos los de ella. Hay, cuando mucho, algunos datos: posee una casa, distinta a su domicilio, en la que recibe a sus amantes. Hay un encuentro con un conocido libertino, del que se mofa

poniéndole en ridículo cuando éste llega hasta su alcoba. Finalmente, viaja al campo con otro amante, con el que piensa romper. Es todo, en el misterio queda la frase que define su relación con el placer: «éste se destila por su exceso».

Será Valmont, sin embargo, aquel que nos dé una pista sobre ese ámbito menos público. Al clasificar a las mujeres de su tiempo señala que:

> En primer lugar, para muchas mujeres el placer es siempre placer, y nada más; y con éstas, cualquiera que sea el título con el que nos adornen, no somos nunca, sino factores, simples comisionados, cuyo mérito reside en la actividad, y entre los cuales, *el que más hace es siempre el mejor* [Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, p. 404].

No puede exigirse una idea más exacta. En el ámbito de lo privado, en esa esfera donde rige el cuerpo, «el que más hace es el mejor». Estamos ante la fórmula que reconoce un incremento cuantitativo del placer. Porque ya no es el que hace, sino el que más hace.[5]

Pero ¿qué tanto es esto cierto? ¿Qué tanto existe y rige la vida privada esa lógica de la acumulación? ¿Qué prácticas son consecuentes con esta estrategia?

5. Valmont añade el interés de las mujeres por el estatus social de su amante, cuando no es el placer el que rige la relación. Ahí, el más placentero se convierte en un más social. Habría que cuestionarse en que ambas actitudes se corresponden y son, incluso, traducibles: si el pago no es el placer, entonces es posición social. Cf. Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, ed. cit., p. 404.

3. *Casanova*

LA RESPUESTA tenemos que buscarla en un texto de naturaleza bien distinta a *Las amistades peligrosas*. Se trata de las *Memorias* de Giacomo Casanova y, en particular, por su inusitada precisión, en el pasaje conocido como «Mi aventura veneciana».

El texto de Casanova es excepcional en varios sentidos. Se trata, en primer lugar, de uno de los primeros ejemplos de memorias privadas, cuya redacción supone, en principio, el develamiento al público de aquellas sensaciones cuyas emociones correspondientes no han sido mostradas antes, por ser precisamente privadas, y en las que ese «develamiento» constituye el único centro de interés.

Esta particularidad, que es la que la hace original respecto a sus antecesores inmediatos en el género[6] parte del reconocimiento de la existencia de una subjetividad desdoblada en dos planos distintos. Casanova no repara en los acontecimientos públicos de los que él fuera partícipe —lo hace sólo a modo de referencia histórica— y se concentra únicamente en sus avatares privados. Pero no sólo los hechos sino, que pone de relieve, el conjunto de las emociones que los rodean y dan sentido.

Casanova enmarca su aventura veneciana en torno a una reflexión inicial sobre el placer. La naturaleza animal, afirma en principio, posee tres instintos básicos: el de alimentarse, el de preservar la propia especie mediante la procreación, y la tercera, «una tendencia insuperable a destruir a su enemigo». Y afirma:

6. Hasta antes de la aparición de las *Confesiones* de Rousseau y de las *Memorias* de Casanova, entre otras, el género sólo tenía sentido cuando quien los redactaba había participado o sido agente de un gran acontecimiento. Cf. JEAN MARIE GOULEMOT, «Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado», en Philippe Arles, Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Buenos Aires, 1990, tomo VII, p. 371.

> Las tres sensaciones de hambre, apetencia del coito y odio que tiende a destruir al enemigo, son en los animales satisfacciones habituales, que nos guardaremos de llamar placeres; no pueden serlo sino dentro de su propia medida, pues su raciocinio no va más allá [Giacomo Casanova, *Mi aventura veneciana*, p. 24].

En contraste, sólo el hombre, dotado de razón, es capaz de sentir placer. Lo que ocurre, explica, es que en el momento en que participa de la inteligencia, esas tres sensaciones mudan de condición y se convierten en placer:

> El hombre voluptuoso que razona desdeña la gula, la lujuria y la venganza brutal, fruto de un primer movimiento de cólera; es goloso y se enamora, pero no quiere gozar del objeto de su amor si no está seguro de ser amado; y al verse insultado, no sabe vengarse hasta haber combinado a sangre fría los medios de venganza más adecuados para hacérsela saborear. Se sabe cruel, pero se consuela sabiéndose por lo menos razonable. Estas tres operaciones son obra del alma, que para proporcionarse placer a sí misma se convierte en ministro de las pasiones *Quoe nisi parent imperant* (que si no obedecen, mandan). Sufrimos el hambre para mejor deleitarnos con los guisos; posponemos el disfrute del amor para hacerlo más vivo; y suspendemos una venganza para hacerla más asesina. Es cierto que con frecuencia morimos de indigestión, que nos engañamos, o nos dejamos engañar por sofismas en lides de amor, y que el objeto que queremos exterminar escapa a nuestra venganza; pero corremos de buen grado con ese riesgo [Giacomo Casanova, *Mi aventura veneciana*, p. 25].

La cita es algo extensa pero resulta especialmente rica. ¿Qué afirma realmente Casanova? Comencemos por no pasar por alto la coincidencia plena con la concepción de Diderot, antes

expuesta, acerca del papel de la razón como «ministro de las pasiones» y la advertencia, que encontramos también en Diderot, a propósito de la doble naturaleza de las pasiones: que si no obedecen, mandan. ¿No es en estos términos como ha sido planteado el problema troncal con uno mismo en el siglo XVIII?

Pero no dejemos de advertir, también, la vinculación de las pasiones con los instintos animales, que conforman el sustrato real de las pasiones humanas, y lo que caracteriza a estas últimas: la posibilidad de ser desplazadas. ¿No es esto mismo lo que encontramos como materia de todo el ejercicio de sí de la marquesa de Metruil? Por supuesto, Casanova afirma aquí como hecho antropológico lo que en realidad es producto de una estrategia. Pero ello carece de relevancia. En efecto, al enmarcar en este contexto su aventura en Venecia, lo que está es sujetando sus emociones y prácticas a la coherencia con el ejercicio de sí que propone esta definición de las pasiones: el control y su desplazamiento.

Lo crucial, sin embargo, se encuentra en el hecho de que el fruto del desplazamiento de las pasiones es el placer. Su incremento definitivo en relación con la sola sensación animal. Pero el desplazamiento de la satisfacción es, al mismo tiempo, un medio para ocasionar la acumulación. La superación de la inmediatez se resuelve, al final, en un incremento cuantitativo del placer físico real. Por un lado lo hace humano, por otro, lo incrementa.

Encontramos aquí lo que ya intuíamos en *Las amistades peligrosas*. Al desdoblarse en dos ámbitos, la estrategia del control de las emociones se traduce en una estrategia de su liberación, bajo el régimen de la acumulación, en la vida privada. ¿Cuáles, son entonces las prácticas que corresponden a esta estrategia?

Hay una práctica que ya refiere la marquesa y que encontramos también en Casanova: el desplazamiento espacial de la

vida privada. En el caso de Metruil posee una casa, distinta de la que habita, donde recibe a sus amantes. Casanova tiene lo propio: un casino en Murano accesible tanto a su amante como a él, donde llevan a cabo sus encuentros amorosos.

No es fortuito que así sea. La habitación no es, aún, un espacio propiamente privado, en la medida en que la casa donde se habita —el domicilio— es un lugar público en tanto que es referencia de quien vive ahí.

Por ello, la necesidad de desplazarse hacia un espacio que no pueda ser asociado a tal o cual persona en particular, porque sólo ahí es libre de actuar en intimidad. Ese espacio, equivale aquí al fingimiento, al ocultamiento de las emociones; el restarlas al escrutinio público.

¿Pero qué es lo que se oculta a la mirada de los hombres?

Lo que sigue no es, ni mucho menos, un recuento exhaustivo de las prácticas privadas propias del siglo XVIII, pero se trata de seis prácticas altamente significativas para Casanova, en lo que se refiere a los actos de la vida privada, y que constituyen un núcleo coherente con la estrategia del control de las emociones. Éstas son: la anticoncepción, la pornografía, la regularidad y la forma de realizar el coito, la relación con la amante y la exhibición de los atributos sexuales.

Aunque existen prácticas anticonceptivas desde la antigüedad clásica, éstas se valían ante todo de medios naturales —posiciones durante el coito, ritmo de la menstruación, preparados y brebajes, el célebre «salto del tigre»— cuya eficacia no siempre es óptima. El siglo XVIII, en cambio, descubre el condón y de hecho, aunque no muy aficionado a él, Casanova se inicia en su práctica.

El asunto es sustantivo porque se trata de un medio artificial cuya eficacia es notablemente mayor que las anteriores. Pero, ante todo, su significado tiene que ver no tanto con sus cualidades, como con la preocupación por evitar el embarazo. Una preocupación, además, fundamentalmente femenina en la época.

No es, pues, extraña, la escena en que Casanova descubre los condones en el secreter de su amante, los hurte, dejando a cambio un poema, y que sea ella, precisamente, la que exija su devolución. Es bajo la responsabilidad de ella, y no la de él, que su uso está regulado. Los versos con los que ella los reclama apuntan muy bien sus razones:

> Cuando un ángel me..., quiero estar bien segura,/ de que mi esposo es de la natura./ Pero para dejar su raza libre de especulaciones,/ mi amor debe ahora mismo devolverme mis condones./ Así siempre sometida a su sana voluntad,/ a mi amigo animo a F...me con tranquilidad [Giacomo Casanova, *Mi aventura veneciana*, p. 46].

La utilización del condón permite la acumulación de placeres sin que se hagan manifiestas sus consecuencias. Aquí tiene el valor del ocultamiento, en primer lugar, pero también el de la multiplicación de los actos placenteros, precisamente por reducir riesgos. Es aquí donde podemos notar que el cuerpo y su mandato no tienen las mismas características de la «natura» medieval. Al contrario, son su reverso, porque supone la satisfacción sin seguir el curso de la naturaleza. Lo que implica el uso del condón y la posibilidad de su aparición, depende del interés por ocultar, interrumpir lo que lleva del cuerpo al carácter, pero resolviendo a la vez lo que éste necesita.

De este modo, la anticoncepción es coherente con una subjetividad que se ha propuesto dominar y ser esclava, dar al curso normal de los acontecimientos una salida, sin que trastoque al sujeto.

La exhibición del cuerpo y la narración de escenas sexuales como formas de estimulación son otras de las novedades del siglo XVIII, no sólo en cuanto a la aparición de la pornografía como objeto de consumo, sino como medio de incitación sexual.

A decir del historiador Jean Marie Goulemot: «el libro eró-

tico incita a una lectura que supone una violación de lo íntimo».[7] El mismo sentido tiene, a su vez, la exhibición de los atributos sexuales, reiterativos en las *Memorias* de Casanova, como una práctica dirigida a producir una estimulación. La visión de la vagina, el pene o los senos, produce el mismo efecto que la lectura o la visión de dibujos eróticos. Produce una estimulación física y ella una emoción, excita, y esto conforma una transformación del momento en un instante único.[8]

Es curioso observar que en el siglo XVIII la desnudez aparece, por primera vez, como objeto de excitación directa, cultivada con esa intención y en función de un goce solitario. Y es necesario recalcar que ello ocurre cuando el placer ha adquirido una naturaleza enteramente física. Y habría que evaluar hasta qué punto, ello es lo que posibilita esta nueva práctica erótica.

Comparado con los textos de Boccaccio y otras novelas eróticas de los siglos XV y XVI, en el que el peso cae sobre el ingenio y la burla, aquí lo hace sobre la crudeza de la desnudez, la narración reiterativa del acto y las características físicas de los participantes. Y ello es válido sólo si atribuimos a los cuerpos y su acción física, el que pueda generarse placer y adivinarlo en solitario. Las imágenes —dirá Casanova— «parecían vivas», las historias, reales.

Es en esta medida en que mirar puede convertirse en un

7. *Ibíd.*, p. 402.

8. «[...] se encontraba allí todo lo que había escrito contra la religión los filósofos más sabios, y todo lo que habían escrito las plumas más voluptuosas sobre la materia único objeto del amor. Libros seductores, cuyo estilo incendiario fuerza al lector a ir a buscar la realidad, única capaz de apagar el fuego que se siente circular por las venas. Además de los libros, había infolios que no contenían más que estampas lascivas. Su mayor mérito consistía en la belleza del dibujo, mucho más que en la lubricidad de las posturas. Vi las estampas de *portir des Chartreux*, hechas en Inglaterra, así como las de Meursius o Luisa Sigea de Toledo, que eran lo más hermoso que había visto en mi vida. Por otra parte, los cuadros pequeños que adornaban el gabinete estaban tan bien pintados, que las figuras parecían vivas.

acto continuo y excitante, mediante el puro estímulo de la visión. Por supuesto, el *voyeur* no está ausente de la práctica sexual de Casanova quien, desde una habitación construida *ad hoc*, mira el apasionamiento sexual de los amantes.

Aquí aparece no sólo la violación de la intimidad, sino la percepción directa del hecho del placer, más allá de que no sea uno mismo quien lo experimente. No excluyo, por supuesto, otras explicaciones acerca del *voyeurismo* y la pornografía, pero deseo subrayar su aparición a partir de una concepción física del placer y su reclusión en un ámbito distinto del público. Dicho de otro modo, sólo puede excitarse quien adivina en la pornografía o en la visión directa del acto, las sensaciones posibles; o quien adivina las emociones desatadas por esa sensación, aun en el caso de que no pueda sino sólo imaginarlas.

El acto sexual es, sin embargo, el asunto propio de la vida privada, no por el acto mismo, sino por la polifonía de las sensaciones. Es curioso el relato que Casanova hace de su primer encuentro sexual con M.M.:

> Me lancé en sus brazos ardientes inflamado de amor, del cual estuve dando las más vivas pruebas durante siete horas seguidas, no interrumpida más que por otros cuartos de hora animados por las pláticas más conmovedoras. *No me enseñó nada nuevo en lo más material de la hazaña, pero sí novedades infinitas en forma de suspiros, éxtasis, arrebatos, y otros sentimientos naturales que no se manifiestan sino en esos momentos* [Giacomo Casanova, *Mi aventura veneciana*, p. 36].

La aparición de M.M. vestida de monja me hizo gritar. Le dije, saltándole al cuello, que no podría haber llegado más oportunamente para evitar una masturbación de colegial, a la que sin duda me habría forzado todo lo que llevaba viendo desde hacía una hora» (GIACOMO CASANOVA, *Mi aventura veneciana*, trad. Marta Pérez, Fontamara, Barcelona, 1983, p. 39).

En el fondo, las variantes del acto sexual son mínimas y todavía irrelevantes desde el punto de vista del incremento del goce. La acumulación de placeres recae en la repetición, por encima de los modos específicos con que cada vez se lleve a cabo. No es el *cunnilingus* o la *fellatio*, por ejemplo, los que determinan el mayor o menor goce. Es la manifestación de las sensaciones, por una parte, y la repetición constante, por otra, lo que define lo placentero.

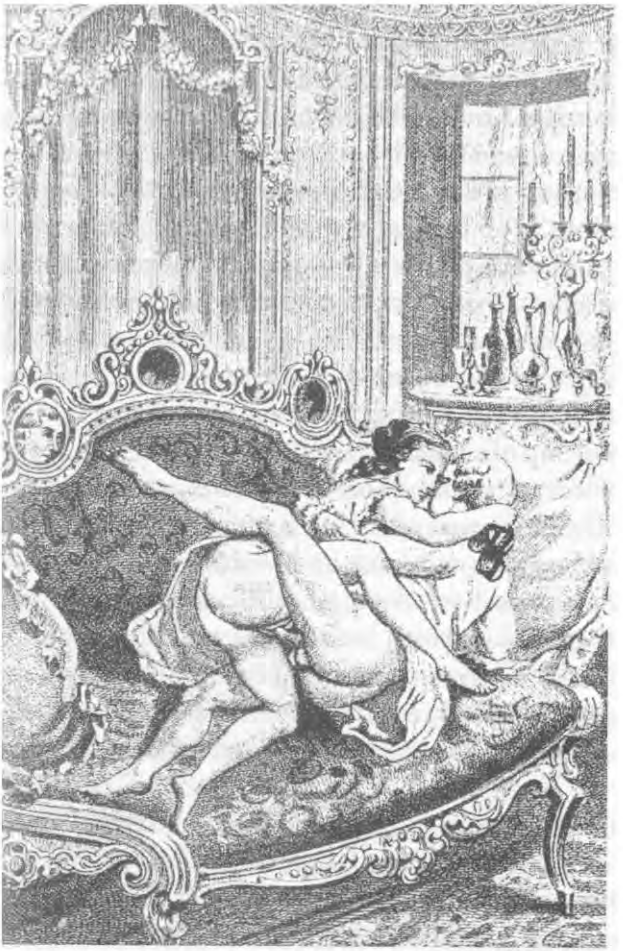
Lo curioso es admirar como Casanova no está tanto inquieto por la frecuencia de sus relaciones sexuales con M.M. —que religiosamente tienen lugar una vez por semana— sino de cómo, una vez puestos en circunstancia, repetir una y otra vez el acto. Las siete horas a las que alude, más otras tantas en que seis o cuatro horas son disfrutadas en los brazos de su amada, son una prueba de cómo la repetición del acto constituye una factor esencial de la acumulación del placer.

Ello es, precisamente, lo que define el portento: la capacidad física del hombre, tanto como de la mujer, para mantener despierto el deseo sexual durante largos periodos de tiempo, y sostener relaciones sexuales continuas en ese lapso. Lo que vale aquí, la estrategia de la privacidad, es el incremento del placer por la reiteración de los actos.

Así es como debe entenderse la afirmación de Casanova, ya en el terreno práctico, acerca de que el placer nace a partir del desplazamiento del deseo. Es la posposición al ámbito de lo privado del origen de las emociones, lo que establece la posibilidad de este goce reiterado, extenuante y prolongado, que define al placer, como placer propiamente humano, aunque al margen de la legalidad social.

Es fundamental subrayar esta última afirmación, porque es la que delata la doble intencionalidad, definida a partir de fines distintos, y la doble estructura de la subjetividad de los hombres del siglo XVIII.

Se dijo antes que no hay, propiamente, una necesidad de



Grabado de Chauvet para la publicación póstuma de las *Memorias de Casanova* (1725-1798).

conciliación en el individuo equivalente a la que plantea el origen «sobrenatural» del entendimiento en la Edad Media. Y, en efecto, así ocurre. El reconocimiento de la existencia de «voluntades» cuya aglomeración constituye el cuerpo y que se caracterizan por ser «demandantes» de satisfacción, exigen la aparición de una «voluntad» administradora, pero no plantea ni sugiere una «ruptura» de la unidad del hombre. Lo que sí hace es definir dos niveles de «atención» o dos esferas de necesidades, en el que las inquietudes son distintas. Por una parte, el ámbito de esas «voluntades» y, por otra, el de la «voluntad general» —para hacer explícito el vínculo de esta concepción del individuo con la organización social. Mientras una se rige por la «exigencia», la otra se gobierna por la moderación.

Ahora bien, si esto no es una escisión, porque no se parte de reconocer la existencia de dos seres distintos, sí pone de manifiesto que existe una contradicción en cuanto a lo que es legítimo hacer en estas dos esferas de la vida humana: la pública y la privada. En sentido estricto, el cuerpo y, específicamente, las sensaciones de placer y dolor, no son objeto de regulación, como sí lo son las emociones; es decir, las sensaciones que han sido traducidas por la voluntad general como pasiones del alma —utilizando el término cartesiano. De este modo, lo que es válido para las pasiones, no lo es para las sensaciones. Se puede moderar la lujuria, convirtiéndola en galantería, pero no la excitación.

Esto es clave para comprender, al fin, que a la visión del problema que implica la presencia de esta contradicción, conduce a la elaboración de una bipartición dentro de la subjetividad, por la cual, la moderación de las pasiones, bajo un régimen de convivencia social, permite la aparición de otro orden, el de la vida privada, donde el objeto de dominio de la primera queda liberado. Aquí ya no rige la mesura, sino el mandato, la exigencia cuantitativa de satisfacción según la «naturaleza», la conformación del cuerpo. Es en ese lugar donde «las volunta-

des» establecen los ritmos, los alcances y las metas de la satisfacción.

Hay que ser cuidadosos con la forma en que adquiere una nueva función el concepto de «naturaleza». Valmont todavía conserva los ecos nítidos del amor natural. Pero se ha perdido el parámetro central de referencia. El que define la función de «artífice» del hombre: Dios. Ello no implica, claro, que se haya perdido la religiosidad o una «muerte de dios» al modo de Nietzsche, simplemente, ha dejado de ser el vértice de la estructura. Sin él, lo natural se seculariza. Natural ya no es lo que obedece al mandato divino, sino todo lo que tiene lugar en la naturaleza, lo que acontece dentro del mundo físico.

Sin embargo, conserva dos ideas centrales: la vinculación entre naturaleza y cuerpo, en el hombre, específicamente la asociación de la naturaleza con las necesidades de los órganos sexuales: el deseo de procreación del que habla Casanova, y la idea de que natura formula o manifiesta un «mandato», por el cual el hombre ha de someterse. Este «mandato», sin embargo, ya no será entendido como «orden»; es decir, una estructura de funciones que permite la armonía y la sucesión de los individuos de las especies, sino como una exigencia cuantitativa, que determina el horizonte entre salud y enfermedad. La pregunta es, entonces, cuánto goce, cuánto dolor necesita cada cuerpo.

Es fácil comprender ahora, de qué modo la sexualidad pasó a ser el objeto central de la vida privada, y cómo comenzó a evaluarse la cantidad de goce. Es entonces cuando se vuelve muy importante la duración, la reiteración, la fortaleza, como valores predominantes de la actividad sexual, que van de la mano con la aparición de nuevas prácticas, éstas sí, muy próximas a nosotros, como la pornografía, el *voyeurismo*, la anticoncepción. Pero sobre todo, la prolongación de la relación sexual, su repetición tras un buen descanso.

En estos valores se esboza, por primera vez, el contenido de la idea de intensidad, justo en el momento en que la concilia-

ción del sujeto consigo mismo es desplazada de las prioridades. Pero la intensidad no ha pasado a ser, todavía, el eje definitorio de lo verdadero, aquello que uno debe necesariamente cumplir para que la vida valga la pena.

En realidad, en el siglo XVIII la acción pública y la vida privada guardarán una relación muy próxima. Es decir, no encontramos la escisión que acabará por convertirlas en ámbitos completamente separados. Por ello es que, Casanova y la marquesa Metruil harán uso de su sexualidad para escalar posiciones sociales. Hay contradicción entre las esferas, pero no rompimiento. De ahí que al final, ambos extremos tengan el mismo valor, el mismo peso en la construcción de la vida.

Sin embargo, ya encontramos su valoración en otro orden, el de la medición cuantitativa de las sensaciones. Y el que hace más, pasará a ser considerado mejor que el que hace menos. Hay que preguntarse, entonces, si ello no es posible, precisamente porque no hay ruptura ni necesidad de conciliación, ni jerarquía entre las esferas pública y privada de la vida. Esto es crucial porque sugiere que la intensidad sólo vale o, mejor dicho, es estrategia útil en el momento en que no está haciendo falta un reencuentro consigo mismo, y sólo en la medida en que se reconozca en el placer una gradación mesurable en términos de cantidad.

Pero intentemos resolver estas cuestiones preguntando ¿qué hace usted Mr. Hyde?

II
¿QUÉ HACE USTED, MR. HYDE?

1. *El otro que disfruta*

LA ÚLTIMA PARTE del relato de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, es una confesión del propio doctor Jekyll a propósito de sí mismo:

> De modo que fue más bien la naturaleza exigente de mis aspiraciones y no ninguna clase de degradación particular en mis faltas, lo que me llevó a ser cuanto fui, lo que con un surco más hondo del que ordinariamente existe para la mayor parte de los hombres, dividió en dos, en mi ser, aquellas potencias del bien y del mal, que dividen y forman el dualismo de la naturaleza humana. En tal estado de ánimo, me vi inclinado a reflexionar profundamente y sin descanso esa dura ley de la existencia que se encuentra en las bases de toda religión y que es una de las causas de la desgracia de nuestra raza. A pesar de ser en modo tan absoluto un hombre de doble rostro, no era hipócrita en el sentido que se le da a esta palabra; las dos partes de mi yo eran ambas verdaderamente reales. No era más yo en realidad, cuando arrojando todo freno obraba vergonzosamente, que cuando a la luz del día trabajaba para aumentar mis conocimientos, o cuando procuraba aliviar a

> los desgraciados y a los enfermos. La casualidad quiso que la orientación de mis estudios científicos, que me guiaban absolutamente hacia lo místico y trascendental, actuase y me hiciese comprender, iluminándolo con mayor claridad, ese estado de perpetua lucha entre las distintas partes de mi ser. Cada día, y desde el doble punto de vista de la moral y de la inteligencia, llegaba con mayor seguridad al conocimiento de aquella verdad, cuyo descubrimiento parcial me arrastró a este espantoso naufragio: a saber que el hombre no es realmente una entidad, sino que existen dos entidades en él [R.L. Stevenson, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, pp. 79-80].[1]

No es necesario subrayar la conciencia y la intención deliberada con que Jekyll crea la fórmula que lo desdoblará en ese *alter ego* que es Mr. Hyde.

Es bastante claro que el deseo de poder transformarse a voluntad en una persona distinta, y cuyos actos son ajenos a la persona que le dio origen, es una salida sumamente conveniente para quien, como el doctor, quiere también satisfacer esa región del mal sin perder un ápice de su honor como médico reputado.

Claro que es una ficción. Pero ello no implica que retrate con realismo la subjetividad de los hombres del siglo XIX y que dentro de esa narración fantástica estén presentes las inquietudes, las estrategias, el esfuerzo ético, que la forma.

1. «It was thus rather the exacting nature of my aspirations, than any particular degradation in my faults, that made me what I was and, with even a deeper trench than in the majority of men, severed in me those provinces of good and ill which divide and compound man's dual nature. In this case, I was driven to reflect deeply and inveterately on that hard law of life which lies at the root of religion, and is one of the most plentiful springs of distress. Though so profound a double-dealer, I was in no sense a hypocrite; both sides of me were in dead earnest; I was no more myself when I laid aside restraint and plunged in shame, than when I

No se trata sólo aquí de dar constancia de la aspiración voluntaria a la escisión de la persona, sino de preguntarse cuáles son las condiciones que lo hacen deseable. Hyde es diferente de Jekyll, en cuanto a la moralidad y las costumbres pero, sobre todo, físicamente: Hyde es más joven, más fuerte y dinámico; es, figurativamente hablando, el cuerpo juvenil escondido dentro del maduro cuerpo adusto de Jekyll.[2] Inclusive, los gestos de su rostro, que Stevenson resalta, tienen una característica central: son los de la lujuria y la crueldad, entendida esta última como la crudeza del que no modera sus pasiones; cualidad que se espera desterrada de un *gentleman*.

Pero ¿es esto lo que caracteriza a Hyde? La polaridad negativa que recae sobre él no tiene tanto que ver con la condición misma de sus correrías nocturnas, de las que en realidad nada nos dice el autor, ni con su moralidad. Recae sobre la naturaleza de su cuerpo, que es donde las emociones se manifiestan sin mediación.

Hay, pues, una asociación explícita entre juventud, pasión e inmoderación; y la convicción de que se encuentran latentes dentro del cuerpo del hombre maduro. Pero ¿qué significa esta

---

laboured, in the eye of day, at the furtherance of knowledge or the relief of sorrow and suffering. And it chanced that the direction of my scientific studies, which led wholly towards the mystic and the transcendental, reacted and shed a strong light on this consciousness of perennial war among my members. With every day, and from both sides of my intelligence, the moral and the intellectual, I thus drew steadily nearer to that truth by whose partial discovery I have been doomed to such a dreadful shipwreck: that man is not truly one, but truly two» (R.L. STEVENSON, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, pp. 96-97).

2. La idea de un cuerpo delgado dentro de otro más grueso es una idea común a lo largo del siglo XIX. Al respecto, véase el ensayo de HILLEL SCHWARTZ, «El problema de los tres cuerpos y el fin del mundo», en Michel Feher, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, trad. Carlos Laguna, Taurus, Madrid, 1992, tomo II, p. 400.

tríada y su latencia dentro del cuerpo maduro? ¿Qué nos dice a propósito del problema de la subjetividad del siglo XIX?

Comencemos por invertir el orden: dentro del cuerpo de un hombre maduro, posicionado y reconocido socialmente, hay una «fuerza», llamémosla así tentativamente, que une juventud, crueldad e inmoderación como base de su naturaleza, y que por sus características, es de todo punto opuesta a la tendencia propia de la madurez. Ninguna de las dos, sin embargo, es «deshonesta», ninguna es una impostura sobre la realidad de la otra; ambas son igualmente reales. El hombre no es uno, sino dos.

Lo que hasta el siglo XVIII era una contradicción entre las prioridades del cuerpo en su multiplicidad —estómago, paladar, brazos, piernas— y en su unidad —la jerarquía que establece la voluntad general—, se nos presenta aquí como la constitución de dos naturalezas distintas, una habitando dentro de la otra, y buscando salir. Ya no se trata del mismo cuerpo enfrentado en sus intereses, sino de dos cuerpos. El hombre ha pasado a verse a sí mismo como habitado.

2. *Una vida secreta*

Mi vida secreta es un texto anónimo. De Walther, su protagonista, no sabemos otra cosa que la serie infinita de sus relaciones sexuales. La crítica especializada, y a pesar de las numerosas hipótesis, no ha podido establecer quién puede haber sido el autor de la obra, no obstante la autenticidad histórica de la narración.[3] Dicho de otro modo, las aventuras sexuales de Walther han sido consideradas como auténticas. Por supuesto,

3. Cf. prefacio del editor norteamericano en *Mi vida secreta*, pp. 17 ss.

no es posible tener la certeza absoluta de la realidad de cada una de las escenas narradas en la obra, y ni siquiera es posible asegurar que todas ellas correspondan a una sola persona que se concibe a sí misma como Walther. Sin embargo, independientemente de que lo narrado tenga sustento parcial o total en una vida, su sola existencia nos ofrece material de sobra para nuestro análisis y un alto grado de certidumbre sobre cómo abordaban en el siglo XIX la cuestión del deseo y, particularmente, del deseo sexual.

Hay muchas aristas de la narración de Walther que pueden ser objeto de reflexión. En primer lugar, la narración misma, su forma, los elementos que utiliza; en segundo lugar, la forma vital de Walther, que Antonio Escohotado ha descrito como epicúrea. Pero también es objeto de interés lo que la novela no cuenta. Los silencios y las omisiones. Comencemos por esto último.

Las ediciones que circulan de *Mi vida secreta* son una selección del original, compuesto por un total de once volúmenes de 380 páginas cada uno. A lo largo de este titánico trabajo, el autor omite cualquier referencia a su «otra» vida. Es decir, la que corresponde a su nombre propio, sus relaciones sociales y laborales. Nada hay que permita saber qué hacía, en vida, cuando no estaba en la cama. Aun cuando por exigencias de la narración ha de señalar lugares específicos —la casa de los padres, parientes, amigos o, incluso la suya propia— éstos se convierten de inmediato en un escenario sin otra referencia que la disposición del lugar donde los personajes se conducirán y actuarán en función del único objeto del relato: la experiencia sexual.

En contraste con las *Memorias* de Casanova, nada hay aquí de las aventuras fuera del lecho, ni de las consecuencias que las numerosas seducciones pudieran tener en otro orden de la vida. Se trata, en términos de narración, de una omisión absolutamente intencional del autor. Quien quiera que haya sido Walther, él mismo optó por ver en sí mismo dos personas dis-

tintas y mutuamente excluyentes, y nos ha contado la vida de una de ellas: la que «fornica».

De hecho, no sólo los lugares son indiferentes a la acción que ocurre en ellos; también es indiferente el tiempo: día de la semana, horario. En la mayoría de los casos, se trata sólo de una eventualidad que no enlaza con ese otro orden temporal de las cosas. No hay actividades que determinen el momento del encuentro. Al revés, es el acto el que define el tiempo. Esto debe ponernos alerta en cuanto al absoluto aislamiento de su vida sexual en relación con el resto de su existencia. Un horizonte temporal y espacial distinto, pese a ser el mismo, del que domina la «otra vida». Esto no supone que Walther fuera una persona ontológicamente distinta de la que trabajaba, leía, contraía matrimonio, pero que le era posible, como lo demuestra su relato, pensarse como absolutamente independiente de esa «otra» persona.

Tomando como evidencia que alguien es capaz de narrar su vida sexual con tal discreción de su vida pública, como si fuera un personaje dentro de otro, tenemos ya una idea del modo de conducirse, pero no de los resortes que desembocan en él. Descubrirlos, sin embargo, enfrenta un problema. ¿A qué responde su narración? ¿Es fruto de la represión que ordena hablar del sexo, o es la historia de alguien que se siente cómodo en ese desdoblamiento?

En las escasas páginas que en el primer tomo de la *Historia de la sexualidad* Michel Foucault dedica a *Mi vida secreta*, sobresale su interés por que sólo se narre la vida sexual y sobre este punto giran sus comentarios:

> El anónimo autor de *My secret life* se sometió también a la misma prescripción (la de la pastoral cristiana que señala «decirlo todo y repetirlo»); sin duda fue, al menos en apariencia, una especie de libertino tradicional; pero a esa vida que había consagrado casi por entero a la actividad

> sexual, tuvo la idea de acompañarla con el más meticuloso relato de cada episodio [...] En lugar de ver en este hombre singular al evadido valiente de un «victorianismo» que lo constreñía al silencio, me inclinaría a pensar que, en una época donde dominaban consignas muy prolijas de discreción y pudor, fue el representante más directo y en cierto modo más ingenioso de una plurisecular conminación a hablar de sexo.[4]

Foucault presenta *Mi vida secreta* como parte de una larga tradición, que nace con la pastoral cristiana, que conmina a hablar del sexo. Pero a hacerlo de una forma que no consiste en declarar las faltas a las leyes sexuales —adulterio, sodomía, etcétera— sino la tarea casi infinita de decirlo todo. En esa medida, el autor anónimo de *Mi vida secreta* aparece ante los ojos del filósofo francés como el más característico de los *victorianos.*

Pero Foucault no percibe el otro sentido que tiene en el autor de *Mi vida* hablar del sexo y que reafirma su carácter victoriano: describir con toda honestidad —porque es tan verdadero como Jekyll lo es respecto a Hyde— a ese otro hombre que ve dentro sí mismo. La pregunta, sin embargo, no es tanto descubrir la trama que hace que un dispositivo de trabajo ético como la confesión se encuentre en la base de las memorias eróticas, sino cómo éste opera en el marco de una sensibilidad y una inquietud distinta a la que le dieron origen en los remotos tiempos de Gregorio Magno.

La narración que hace Walther de su vida no es la que haría alguien que sabe de sexo. Al contrario, para alguien mínimamente informado del siglo XX, se trataría de un ingenuo. En la relación que hace de sus conocimientos sobre la

4. MICHEL FOUCAULT, *Historia de la sexualidad,* tomo 1: *La voluntad de saber,* trad. Ulises Guiñazú, Siglo XXI, México, 1979, pp. 30, 31.

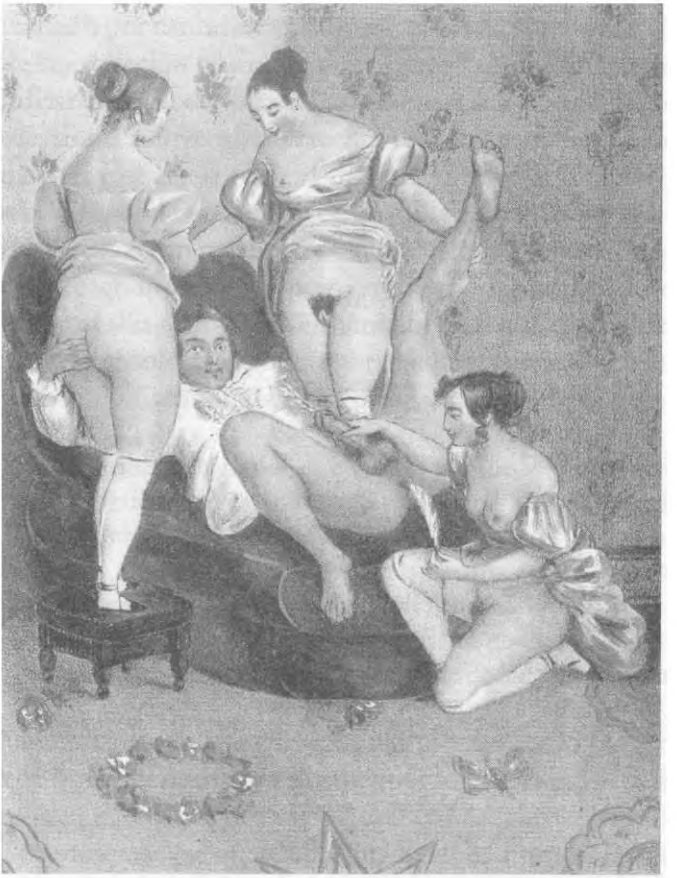
materia (Anónimo, *Mi vida secreta,* vol. II, pp. 9 ss.), se limita a describir con extremada minuciosidad los órganos genitales, las características de la excitación de la mujer y el hombre. Al respecto, reconoce que «adolece probablemente de muchos errores y omisiones, porque no soy médico; pero era todo cuanto sabía acerca del tema cuando lo escribí. No se pretende ninguna definición académica. Es lo que podría considerarse una descripción esencialmente popular, adecuada a las capacidades mínimas y pensado para ambos sexos —o si les parece— como texto instructivo para los jóvenes» (Anónimo, *Mi vida secreta,* vol. II, p. 10).

Walther habla desde su propia experiencia y desde su propia inquietud por ese otro que es su sexualidad. Contrario a lo que considera Foucault, la narración de *Mi vida* no hace tanto hincapié en la necesidad de decirlo todo, como en la de transmitir una constante: la preocupación por los resortes físicos del placer.

Desde joven, a Walther le interesa sobre todo, *lo que hace físicamente al placer sexual.* Su interés está fijo en la vagina de sus múltiples amantes, a las que a veces obliga y otras incita, a exhibir ante sus ojos la plenitud del monte Venus, no como medio para excitarse, sino como expresión de su inquietud. ¿Qué del cuerpo hace al placer?

En su relato hay una relación manifiesta entre estímulo físico y excitación placentera, algo que es común a la literatura pornográfica de la época. Con gran amplitud, Walther enlaza una acción física específica, con la correspondiente obtención de placer. De ahí que el protagonista se preocupe personal y narrativamente en perseguir innovaciones físicas de la sexualidad y que van, por supuesto, en un derrotero completamente distinto al de Sade.

Persigue la excitación física por medio de posiciones durante el coito, modos de acariciamiento, *cunnilingus* y *fellatio*; la presencia o el acoplamiento con dos o más mujeres. Eventuales aunque infructuosos encuentros homosexuales. En fin, la



Tan bueno como una venida. Anónimo, siglo XIX.

exploración se da en el registro de los estímulos físicos que producen las sensaciones, y la narración insiste en ellos, mucho más que en la duración, la reiteración, etcétera, que dependerán, en realidad, de los primeros. Lo importante no es tanto la acumulación por cantidad, como en Casanova, sino la ampliación de la excitación que exige mayor satisfacción. En esa medida diferir el encuentro sexual no determina la «humanidad» del goce, sino a la inversa, el placer estriba en satisfacer el deseo sexual con la extensión e intensidad que éste exija. Incluso los trucos para lograr la resistencia de las mujeres que se oponen al encuentro sexual son palabras soeces, las declaraciones del tipo «mira que cachondo estoy» pero, sobre todo, persecuciones, forzamientos. En realidad, Walther confía en que todo obstáculo cae por sí solo si se logra, por medios físicos, la excitación.[5] Antonio Escohotado tiene razón cuando afirma que:

> [El libertino victoriano] es quien es porque se sabe y quiere ser juguete de sus ánimos. Su voluntad es sólo complacerlos, rehuir el dolor de la represión, nunca legislar sus caminos. Por eso, no insiste jamás en una relación donde sus reacciones no sean lascivamente inducidas; no se empeña en fornicar cuando falta sinceridad genital al deseo y, desde luego, no repite la visita tras un encuentro insulso.[6]

Estamos ahora en posición de entender qué es lo que está detrás de la preocupación de Walther por los resortes físicos del placer, qué guían esas prácticas específicas. La clave está en lo que se esconde tras ese quererse juguete de sus ánimos. Porque Walther, en la soledad de la habitación y en compañía de una

5. Su derrota en las experiencias homosexuales se debe a que no le producen ninguna estimulación física, y ello le impide vencer sus resistencias.

6. ANTONIO ESCOHOTADO, «Introducción» en *Mi vida secreta,* trad. Antonio Escohotado, Tusquets, Barcelona, 1987, p. 19.

mujer, se deja llevar sólo por las órdenes de su deseo. Sin otra legalidad que la de su excitación, producto del estímulo físico.

Por supuesto, aquí permanece la convicción de que placer y dolor son sensaciones corporales, pero ya no son mesurables por su cantidad —a partir de un parámetro fijado por el cuerpo, en el que el exceso significa demasiada falta o la demasiada acumulación—, sino por su cualidad. Todo el interés por la estimulación física se dirige hacia una evaluación de la excitación. Y, a través de ella un incremento del placer. En última instancia, amarse durante seis horas o dos, puede valer lo mismo, medido desde la excitación.

Mientras permanece «ajeno», mientras no despierta el deseo, no hay necesidad de someterse a él. Cuando aparece, gracias a la estimulación física, estamos ante una lógica distinta. El hombre ha de darle cuerpo y dejarse guiar por su demanda. Es claro que el hombre se reconoce como sujeto de deseo cuando se sujeta a ese mandato. Un mandato que ya no es ni divino ni originado en voluntades que exigen organización, sino el que reclama al cuerpo como instrumento. Y eso es lo que inquieta: que ya no es suficiente entregarle un espacio dentro de uno mismo —el privado—, sino que es necesario entregarle el cuerpo.

Algo ha cambiado, y mucho desde el siglo XVIII. El deseo continúa siendo entendido como un asunto del cuerpo que establece una relación con el sujeto de amo y esclavo. Pero el siglo XIX parece hacer hincapié en la condición de esclavo para que el hombre sea, efectivamente, sujeto. Eso es lo que determina el que sea visto como «ajeno» y excluido; pero imbuida en esta visión, está su contrario, cuando el deseo emerge, acaba con el sujeto, al imponerle una legalidad distinta. Lo hace, literalmente ser otro: haciendo suyo el cuerpo y transformándolo. Así, se revela un segundo hombre, ése más joven, pasional e inmoderado que es el cuerpo del deseo.

Walther es, no sólo figurativamente hablando, ese «otro» de alguien que quiere ser juguete de sus ánimos, y que para

dejarlo salir y que no interfiera con la condición del hombre al que habita, se le ha otorgado su propio tiempo y lugar. La narración de Walther es la del otro, el hombre privado, que se manifiesta ya no sólo en la «interioridad» del sujeto, sino que se proyecta: la vida privada pasará a ser la habitación, la noche, los hoteles, los días de recreo. La otra cara del sujeto, gentilhombre, que cultiva las relaciones sociales y trabaja.

Pero lo interesante es ver cómo esta nueva interioridad, este dejarse llevar por el deseo, este ser otro, pasa a ser reconocido como intensidad y más tarde como lo que hace intensa la vida. Como un nuevo modo de sujeción para construir desde la división a un nuevo sujeto.

3. *El satisfecho señor Dorian Gray*

LA GÉNESIS de la única novela de Oscar Wilde es un encargo de su editor. Wilde no se complica la vida. A partir del relato de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, y el célebre cuento de Edgar Allan Poe, *El retrato oval*, construye una obra única: *El retrato de Dorian Gray*.

La anécdota es simple: Gray, un joven y excepcionalmente atractivo muchacho es retratado por un amigo pintor. El retrato es de tal calidad que no tardará en ser él quien acuse los efectos de la vida y la existencia del modelo. Así, mientras Dorian conservará por años su cuerpo juvenil, lozano e ingenuo, el retrato padecerá los estigmas de su conducta.

El motivo vuelve a ser la doble personalidad. En este caso, la bipartición está exhibida en el retrato. Es éste el que envejece, éste el que toma un gesto adusto, cruel. En tanto Gray puede vivir siendo joven toda su existencia.

De nuevo se repiten los elementos: el cuerpo juvenil dentro del cuerpo del adulto. De nuevo las maneras de la crueldad expresadas en el rostro.

Pero el valor de la obra de Wilde no es la reiteración de los tópicos de Stevenson. Dorian Gray es ante todo belleza. La fuerza de sus formas, la ingenuidad de su rostro, el candor y la alegría de la mirada, son presentadas como la esencia misma de la espiritualidad artística. Es esa belleza la que provoca en el pintor la necesidad de retratarlo, y es esa misma belleza, la que hará que el cuadro pueda robarle la vida, convirtiendo a Gray en un retrato desalmado, es decir, sin el alma de él mismo.

Pero esa belleza, que supone al mismo tiempo una situación desahogada en lo económico y maneras finas en el trato, es objeto también de conflicto. Las cualidades de Gray lo colocan en la disyuntiva de optar por el arte —es decir una vida espiritual inclinada a la bondad y la generosidad— representada por Basil Hallward, el pintor autor del retrato; o por los placeres, es decir, la vida del *dandy* que explota su condición social y su belleza en favor de los placeres legítimos e ilegítimos, representados por lord Henry Wotton.

El conflicto se revela, propiamente, en el momento en que Gray se enamora de una actriz de un vulgar teatro citadino. Al verla actuar como Julieta en *Romeo y Julieta*, Gray cae prendido a sus pies y ella le corresponde. Sin embargo, cuando éste vuelve a verla actuar, ya sin el carisma de la primera ocasión, puesto que enamorada como está ya no sueña con ser actriz sino sólo la esposa de su amado, Dorian Gray la rechaza.

Una sola es la razón del rechazo: el descubrimiento de la mujer vulgar, con sueños de maternidad y hogar detrás de la actriz.

> Sí —gritó—, has matado mi amor. Antes, excitabas mi imaginación, y ahora, ni siquiera consigues despertar mi curiosidad. Me dejas completamente frío. Yo te quería porque eras maravillosa, porque había en ti genio y entendimiento; porque hacías realidad los sueños de los grandes poetas, y dabas forma y sustancia a las sombras del arte. Tú misma te has despojado de todo. Eres superficial

> y tonta. ¡Santo Dios, qué loco fui en quererte! ¡Qué necio! En este momento, ya no eres nada para mí. No quiero volver a verte... Tú has destruido la novela de mi vida. ¡Qué poco sabes del amor, si piensas que perjudica a tu arte! Sin tu arte no eres nada [Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, p. 264].

El airado reclamo de Gray manifiesta el punto medular del conflicto. A él no le interesa esa mujer en particular, sino en tanto que puede dar vida, no tanto a otras mujeres, sino a emociones distintas, a diversos tonos de intensidad. Pero sólo alcanza a ver, en realidad, los sueños de la actriz de carpa. Será eso lo que le revele, una vez que la abandona y después de que ella se ha quitado la vida, la posibilidad de atender sus pasiones sin buscar en ellas la «espiritualidad», el «arte». En última instancia, descubre que la crueldad se marca en el rostro del retrato.

Pero el verdadero fondo es el desengaño. Gray se dará cuenta de las ventajas que ofrece el retrato para mantener su juventud intacta de las marcas de la depravación, sólo cuando sabe que la vida artística es una fantasía irrealizable. Aquí Wilde ilustra el conflicto romántico. Introduce en su personaje una instancia que simboliza la unidad, la aspiración humana última, que se revela como inalcanzable. Él no está hecho para la vida artística, para la encarnación de la intensidad. La actriz no es un conjunto de personajes encarnados, de promesas de vidas llenas de fuerza y de pasión. Es sólo una actriz.

De modo que es una decepción, surgida de introducir una valoración diferenciada entre la vida artística y la vida, que le lleva a sustituir la primera, por los goces ilícitos para darle profundidad a la segunda. Su desdoblamiento es fruto de una derrota, al extremo de que Gray se ve impelido a matar al autor del retrato, el culpable que robó a la vida el arte, para plasmarlo en el arte. Culpable de que, gracias a que no ha cambiado físicamente desde sus amoríos con la actriz, es asesinado por el hermano de ésta, que lo reconoce años después.

La diferencia del desenlace entre las novelas de Stevenson y Wilde, permiten una reflexión. Jekyll se suicida al perder el control sobre sí mismo. Pero Gray parece conforme y en realidad está añorando recomenzar su vida en otra parte, cuando finalmente es asesinado. Aquí, es la sociedad la que cobra venganza, la que ha de asumirse como representación de la imposibilidad de éxito total de una vida escindida; si es uno mismo el que ha logrado desarrollar una relación dual perfecta consigo mismo, son los otros quienes se oponen a que ésta tenga lugar. Si algo descubre el siglo XIX es el temor a esa esfera de la intimidad. A ese registro donde no hay legalidad ni vigilancia, salvo del deseo. El punto de partida de todo escándalo.

Aunque escrita un año después de conocer a lord Alfred Douglas, con el que sostendrá una relación que terminará por llevar a Wilde a la cárcel tras perder un proceso por homosexualidad a instancias del padre de Douglas, *El retrato de Dorian Gray* parece describir el modo en que Wilde asumió la conducción de su vida e incluso su destino.

Más allá de paralelismos y coincidencias entre los acontecimientos de la vida de Wilde y la de Dorian Gray, el autor desdobla sus preocupaciones en los personajes.

Contamos con un documento inapreciable para corroborar y examinar esto: la epístola *In carceres et vinculis*, conocida como *De profundis*, que Oscar Wilde escribió y envió desde la cárcel a su querido Boise, el propio Alfred Douglas.

Ahí, y por encima de los reproches y reclamos que hace a su antiguo compañero, encontramos el cuestionamiento profundo que Wilde se hace a sí mismo, a partir de su encarcelamiento.

Sin embargo, es en el siguiente reproche donde encontramos esbozado por primera vez el problema que define la conducta de Wilde. «Me reprocho por haber permitido que dominara enteramente mi vida una amistad no intelectual cuyo primer objetivo no era la creación y la contemplación de las cosas bellas» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis*, p. 26).

Porque, en efecto, Oscar Wilde se observa a sí mismo como un artista; pero uno en quien «la obra depende de la intensificación de la personalidad» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 27), por la vía de cultivarla artísticamente.

A esa vida, cuyo plan ciertamente no conocemos aún, Wilde encuentra que se le opone «la vida» como tal, es decir, aquella que atiende a goces y diversiones, por ello Wilde reprocha a Boise.

> Mientras estuviste conmigo significaste la absoluta ruina de mi trabajo artístico, y al permitir que te interpusieras forzosamente entre el arte y yo me atraje los mayores oprobios [...] Tus únicos intereses eran las comidas y tus caprichos; tus deseos se limitaban a las diversiones, a los placeres ordinarios y no ordinarios [Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 29].

Y, sin embargo, no es tanto el hecho del placer, sino la revelación que esa búsqueda de placeres está ligada al odio y la crueldad, lo que realmente se opone al temperamento del artista.

Wilde reprocha a su amante la falta de gentileza, la ausencia de control en sus emociones, la crueldad que lo guía en busca de los goces. De algún modo, le echa en cara la falta absoluta de control sobre sus deseos.

La razón que Wilde se da a sí mismo para tolerar y complacer un número cada vez más grande de caprichos de Boise es el temor a las escenas que lo violentan. Cedió siempre por «una repulsión artística a las vulgares escenas y las malas palabras». Pero también, por su incapacidad para guardar resentimientos y un enorme afecto y piedad hacia su amado (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* pp. 33-39). Y aunque creyente en que nada en lo que cedía podía afectarlo, en la cárcel, a la hora de redactar su epístola, reconoce que esas nimiedades le revelaron la ineficacia de su voluntad. «Nunca reparé —escribe— que en la vida no hay verdaderamente cosas grandes ni pequeñas; todas

las cosas tienen el mismo valor y la misma altura» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 35). Reconocimiento cruel que significa caer en la cuenta de que las concesiones a los placeres, a esa vida que se oculta y no es tan «alta» o «valiosa» como el arte, también exige del sujeto, dominio y conducción.

Pero dejemos que sea él, aunque de manera extensa, quien establezca los términos de la conducción de su vida y la forma en que ésta resulta, al final, ineficaz para llevar a las metas que se había propuesto.

> Los dioses me concedieron casi todo. Tuve genio, un nombre distinguido, alta posición social, brillantez, audacia intelectual; hice del arte una filosofía y de la filosofía un arte; cambié las ideas de los hombres y los colores de las cosas. Ninguno de mis actos ni de mis palabras dejó de asombrar a la gente [...] Drama, novela, poema en prosa, poema rimado, diálogo sutil o fantástico; todo lo que toqué se volvió bello con una nueva forma de belleza. A la verdad misma le di lo falso no menos que lo verdadero como su legítima esfera, y mostré que lo falso y lo verdadero son nada más que formas de existencia intelectual. Traté el arte como la suprema realidad y la vida como una forma de ficción [...] Junto con estas cosas tuve otras diferentes. Porque me deje extraviar y caí en largos encantamientos de insensatez y sensualidad. Me divertía ser un *flâneur*, un *dandy*, un hombre a la moda. Me rodeé de las naturalezas más pequeñas y de las mentes más mezquinas. Me convertí en el derrochador de mi propio genio y encontré un goce extraño en malgastar mi eterna juventud. Cansado de la sima baje *deliberadamente* al abismo, en busca de nuevas sensaciones. En la esfera de la pasión la perversidad fue para mí lo que la paradoja en la esfera del pensamiento. A la postre, el deseo fue una enfermedad, una locura o ambas cosas. Llegué a despreocuparme de las vidas ajenas. Tomé el placer de donde quise y seguí mi camino. *Olvidé que hasta la mínima acción diaria cons-*

> *truye o destruye el carácter: lo que hicimos en la cámara secreta un día lo lloraremos a gritos en los tejados.* Dejé de ser el dueño de mí mismo. Ya no guiaba mi alma y lo ignoraba. Permití que me dominaras y que tu padre me aterrorizara, terminé en la horrible desgracia. Ahora sí me resta la absoluta humildad [Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* pp. 104-105].

Los dos extremos de la vida de Wilde son vistos, por él mismo, como condiciones enteramente distintas de sí. Una escisión deliberada de su propio ser, un desgajamiento entre el artista y *Flâneur*; entre el *Dandy* homosexual y el feliz artista que admira a su mujer y adora a sus dos hijos.

Pero en él, y a diferencia de Walther, sí hay hipocresía. Desprecia las «mínimas acciones diarias», a las que olvidó estimar en su justo valor y por las que más tarde «llorará a gritos en los tejados». La frase revela una diferencia valorativa en Wilde respecto a aquello que es «importante» para la existencia. Los placeres, pues se trasluce siempre que de ello habla, carecen de esa relevancia.

Esto establece una jerarquía entre los extremos de la vida y que vuelve muy dolorosa la experiencia de la cárcel, a la que llega por esas «nimiedades».

Algo que hace realmente extraordinaria la epístola de Wilde es que muestre cómo éste abandona su pose para transitar hacia una nueva forma de elaboración subjetiva en que la bipartición de la personalidad aparece como problema y exige conciliación.

> Un gran amigo que me ha brindado su amistad durante diez años, vino a verme hace tiempo y me dijo que no creía una sola palabra de las acusaciones en mi contra y aseguró que me consideraba inocente y víctima de una siniestra conspiración tramada por tu padre. No pude contener mis lágrimas ante sus palabras y le respondí que,

> si bien muchos de los cargos que me hizo tu padre son falsos y me los echó encima sólo por indignante alevosía, mi vida, no obstante, estuvo llena de placeres perversos y pasiones extrañas. Y a menos que él aceptara y comprendiera enteramente este hecho no podría seguir siendo su amigo ni siquiera volver a estar en su compañía. Le causé una impresión terrible, pero somos amigos y no he obtenido su amistad *con base en apariencias fingidas* [Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* pp. 175-176].

Lo que Wilde descubre en la cárcel, y cuya historia seguimos a lo largo del texto, es lo que llamaremos aquí, el modo de la autenticidad. Tras la derrota que en la corte le inflige el padre de Boise, la estrategia de la doble personalidad se viene abajo, se torna insostenible. Obligado a escuchar en público la verdad sobre su conducta privada —aún a pesar de las distorsiones que el rencor o la maledicencia implican—, no tiene caso ya empeñarse en mantenerlo en secreto. Aquellas minucias, aquello que nadie veía, es ahora del dominio de todos pero, fundamentalmente, le ha sido mostrado a él, que no forman parte de dos sujetos distintos. La alternativa es entonces única: decir la verdad, ser honesto consigo mismo y con los demás. Wilde ya no podrá como Jekyll, ser honesto en el tugurio como en la cúspide. Por ello, a partir del juicio que lo condena, pero que también ha revelado públicamente su «otra vida», descubre que ya no puede mentir, que necesita hacerse de una única vida, que además sea intensa.

«El sufrimiento —escribe Wilde— a diferencia del placer, no lleva máscara.» Y continúa: «La Verdad en el arte *es la unidad de una cosa consigo misma: lo externo se hace interno,* el alma hecha carne, el cuerpo animado por el espíritu. Por esta razón no hay verdad comparable con el dolor. A veces creo que *el dolor es la única verdad*». Y concluye: «En el dolor hay una inmensa, extraordinaria, realidad» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 119).

En el fondo, Wilde ha descubierto, para sí mismo, una nueva práctica de sí. Una nueva forma de constituirse en sujeto a través de la realidad y verdad del dolor.

Una experiencia extraordinaria como la prisión ha puesto en jaque el modelo de vida que había moderado la conducta de Wilde. Se le muestra que, quien antes eran dos, ahora es uno solo: «El alma hecha carne, el cuerpo animado por el espíritu». Pero no creamos que ello significa una renuncia a sí mismo, a lo que ha sido (cf. Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 123).

La necesidad de conciliación lo lleva a buscar la autenticidad como un modo de ampliar sus perspectivas sin renunciar a su pasado: una forma nueva de construirse *ex post* como sujeto, a partir de la delación de aquello que ocultaba. Una reconciliación y un perdón.

Hacia el final de la epístola *In carceres et vinculis*, Wilde elabora un proyecto de lo que llamará «la vida artística y sus relaciones con la conducta» —un título que ciertamente echaremos de menos entre sus obras. La idea de la vida artística tiene dos referentes fundamentales: Verlaine, a quien reconoce como el único poeta cristiano posterior a Dante, y Kropotkin, «un hombre con el alma de ese bello Cristo níveo que parece a punto de surgir de Rusia» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 143). Personajes ciertamente encontrados pero unidos por dos ideas esenciales: su estancia en la cárcel, a la que Wilde otorgará una especie de naturaleza catártica del dolor, y su asociación con Cristo, que no debe extrañarnos.

El día anterior a su muerte, el 30 de noviembre de 1900, Oscar Wilde se convirtió al cristianismo. La suya no es, sin embargo, una conversión sin matices. Al contrario, Wilde verá en Cristo la encarnación de la «vida romántica», de ese afán de unidad. En *De profundis*, lo que realza de la vida de Cristo es el perdón a los pecadores: «su moral —escribirá— es toda simpatía, justamente lo que debe será la moral. Sus únicas palabras habrían sido: "Sus pecados le son perdonados porque amó

mucho" (Lucas VII, 47, 48) valdría la pena haber muerto después de pronunciarlas» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 143).

Un Cristo encarnado en Verlaine y en Kropotkin. En un poeta pederasta y un anarquista. Extremos extraños para pensar un cristianismo a ultranza. Dos ideas conducen por ese sendero. La primera es que para Wilde «Cristo considera el pecado y el sufrimiento como maneras de perfección hermosas y sagradas», y, la segunda, porque con el arrepentimiento el hombre es capaz de «alterar el pasado».

El pecado como vía de salvación y el arrepentimiento como camino de unidad del sujeto. Ése es el cristianismo de Wilde, que en realidad conforman los nuevos modos de sujetarse y de entender el placer.

Detengámonos un momento a considerar esto. Qué significa el pecado aquí propiamente. No es la homosexualidad ni la pederastia. No parece referirse a un tipo de acción concreta, sino a lo ocurrido en el pasado, todo lo que antecede al momento de la conciliación. El pecado aparece como lo que induce a ruptura o, más simplemente, como la condición de no conciliado. Lo que ha ocurrido al margen del sujeto, lo que no es fruto de la conducción. El pecado es el momento en que se reconoce la totalidad de las acciones como fundadoras del único sujeto que se ve a sí mismo y se reconoce en aquello que ha hecho. La autenticidad no es una condición original, sino un estado surgido del dolor. No es lo natural, sino un descubrimiento: el de la verdad.

La amistad cobrará valor cuando nada se sustraiga a esa amistad, cuando ya no haya secretos. Cuando la máxima es el perdón y la aceptación del otro en su unidad.

De la misma forma, el placer vendrá a ser valorado cuando resulte de la unidad y no de la escisión. Cuando sea auténtico, es decir, cuando no requiera ni de subterfugios ni de máscaras. Se aceptan las emociones y se paga su precio.

A través de la necesidad de otorgarle al deseo un lugar, un espacio y una personalidad distinta, se llega a entender que es precisamente esa necesidad del deseo lo que se ha vuelto inquietante.

Ya no preocupa cómo ahoga, como nos hace juguete de los ánimos, sino que produzca división y ocultamiento. La forma de sujetarlo, en consecuencia, será procurando reconciliarse con aquellos deseos que no reconocemos como propios, que no pueden emerger su rubor. Porque con esa reconciliación el deseo, además de auténtico, es garante de intensidad.

La nueva misión del arte será, para Wilde, «no la amplitud, sino la intensidad [...] no necesito decir que no puedo expresar mis sentimientos en la forma que tuvieron. El arte comienza cuando termina la imitación» (Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 132). Cuando simplemente es auténtico, es vida, constituye una experiencia por sí mismo. Cuando no pretende ni ocultar, ni esconder. Cuando no simula.

Ésa es la intensidad de la vida auténtica. La que el precio de la reconciliación paga por sus emociones. El reproche final que Oscar Wilde hace a lord Alfred Douglas, puede ser, en esencia, el reproche que el hombre del siglo XX se hace constantemente a sí mismo.

> El hecho es que eras un típico sentimental: alguien que pretende darse el lujo de una emoción sin tener que pagar por ella [...] Es falso; hasta las mejores y más abnegadas emociones tienen un precio. Por extraño que parezca es lo que las hace valiosas. La vida emotiva e intelectual de la gente común es algo despreciable. Así como piden prestadas sus ideas a una especie de biblioteca circulante del pensamiento —el *Zeitgeist* de una época sin alma— y las devuelven estropeadas a fin de semana, también tratan de obtener a crédito sus emociones y cuando las reciben se niegan a pagar la factura [Oscar Wilde, *In carceres et vinculis,* p. 174].

4. *El crédito de Freud*

¿QUÉ PODRÍA DECIR Freud de esta afirmación? Muy probablemente, Freud daría la razón a este Wilde sorprendido de su propio dolor, porque a eso «sin importancia», que un día asalta la belleza de lo sublime, ha dado un nombre nuevo: inconsciente.

De alguna forma, y valga sólo como metáfora, el desinterés de Wilde por su conducta licenciosa, su nula valoración, equivale a inconsciencia: simplemente, no era capaz de valorar en su justa dimensión la necesidad de esas fuerzas a las que atendía con constancia pero sin sentido de su importancia. De hecho, la concepción de varias personas habitando un sujeto aparece, precisamente, como consecuencia de vincular necesidad y deseo. Pero ese vínculo parte siempre de concebir el deseo como algo que accede siempre a la conciencia y por ello, es actual e inmediato y, por tanto, objeto de manipulación. Pero esa misma necesidad del deseo poco a poco va apareciendo como algo que escinde y destruye, que pone al hombre social en contradicción con su vida privada e íntima, y que convierte esas técnicas de escisión en un mecanismo fuera de control. Es el caso de Wilde, pero también el de Jekyll y Hyde que vendría a representar, sólo como metáfora, el proceso de cómo una técnica de la subjetividad termina por convertirse en una forma de regulación autónoma, independiente del sujeto, que lo hunde en una dinámica que puede terminar por ser dolorosa y que impone la necesidad de una conciliación entre las partes.

Freud es capaz de apreciar este fenómeno de primera mano, porque su trabajo como médico le pone en contacto con el producto de esta «pérdida» de control sobre el régimen que cada cual ha intentado dar a su vida. De hecho, la idea de lo inconsciente es un diagnóstico de este proceso en sus dos extremos. Por un lado, la necesidad última de conciliación —la cura— obliga a una concepción no escindida del sujeto. Por

otro, la existencia de una dinámica autónoma supone la realidad de un mecanismo que construye al sujeto pero de manera imperceptible para la conciencia y que llega a entrar en conflicto con la vida social y moral de los hombres. El inconsciente es la solución a estas necesidades teóricas: se trata de una entidad autónoma del sujeto, que sin embargo lo constituye. Aún más, el inconsciente cumple el mismo papel que el «otro» en el esquema de la doble personalidad: está sometido a una relación con lo social en que ciertas cosas pueden alcanzar la luz y otras no. La diferencia es que mientras ese mecanismo de selección es lo que Walther construye de sí mismo, para Freud es un proceso psíquico autónomo.

Y ésta es, precisamente, una de las claves en el cambio de la percepción de las relaciones entre placer y deseo: el que constituyan, ahora un mecanismo autónomo:

> Lo que llamamos nuestro inconsciente —los estratos más profundos de nuestra alma, constituidos por impulsos instintivos— no conoce, en general, nada negativo, ninguna negación —los contrarios se funden en él [Sigmund Freud, *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, vol. II, pp. 1.014].

> En este sistema (el del inconsciente) no hay negación ni duda alguna, ni tampoco grado ninguno de seguridad [...] Los procesos del sistema Inc. se hallan fuera del tiempo; esto es, no aparecen ordenados cronológicamente, no sufren modificación alguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él [...] Los procesos del sistema Inc., carecen también de toda relación con la realidad. Se hallan sometidos al principio del placer [...] Resumiendo, caracteres que esperamos encontrar en los procesos pertenecientes al sistema Inc. son la falta de contradicción, la independencia del tiempo, y la sustitución de la realidad exterior por la psíquica [...] De por sí son

> incognoscibles e incapaces de existencia [Sigmund Freud, *Lo inconsciente*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 1.052-1.053].

Pero la autonomía del inconsciente implica en Freud la ruptura entre su funcionamiento y los principios que rigen la vida consciente. De ahí que lo inconsciente no acepte categorías tales como la negación, la duda o la seguridad, y que, en consecuencia, no tenga relación con la realidad y, por ende, con el tiempo. Su régimen, a la vez, está conformado por el principio del placer. Y el placer aquí es entendido como una fuerza fundamentalmente narcisista; es decir, volcada hacia el sujeto y en contraste con el altruismo de la vida moral, que tiende hacia una forma de ataraxia e inmovilismo:

> Nuestra actividad psíquica tiene por objeto procurarnos placer y evitarnos displacer, hallándose automáticamente regida por el principio del placer [...] el placer se halla en relación con la disminución, atenuación o extinción de las magnitudes de excitación acumuladas en el aparato psíquico, mientras que el dolor va paralelo al aumento o exacerbación de dichas excitaciones [Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, vol. II, p. 243].

Freud está fundiendo aquí dos ideas. Una económica, que sabemos propia de la mentalidad posterior al siglo XVII, que convierte al cuerpo en un puro mecanismo de fuerzas, y una concepción del placer como eliminación de dolor. Aunque es necesario tener cuidado. El placer es concebido como disminución de la excitación; es decir, la tendencia dentro del proceso económico dentro de un mecanismo de fuerzas, hacia el reposo.

La percepción del placer que tiene el padre del psicoanálisis no remite ya, de manera inmediata, al orden de la sensibilidad. Placer ya no es sensación, aunque guarde alguna relación con

ella. Es sólo el régimen de operación propio de lo inconsciente y su principio de autonomía.

No voy a entrar aquí en la discusión sobre los cambios en la noción de placer que Freud lleva a cabo a lo largo de su vida. Me interesa detenerme en esta fórmula primera porque, en última instancia, es desde la que se opera este cambio en la percepción de la noción de placer que influirá, de manera decisiva, en la estética y la conducta de las vanguardias de principios de siglo que son determinantes en el momento de interrogarnos sobre nuestra propia conducta e, implícitamente, nuestra noción de placer y la conformación de nuestra sensibilidad.

El placer en Freud tiene una formulación negativa. No sólo es insensible, en el sentido de que no es algo propio de la sensibilidad, sino que su propia esencia es la tendencia a la insensibilidad del sujeto.

> Si el placer tiene el carácter negativo que Freud propende a adjudicarle, la pulsión libidinal hacia el placer es en ella misma una pulsión «thanática»: el movimiento que tiende a la inmovilidad; la energía que busca su autoeliminación en lo inerte. El deseo universal de placer es el deseo pulsional inconsciente (intemporal y amoral) que impele al psiquismo —como fuerza de gravedad— hacia su trasfondo primordial, que es trasfondo inorgánico.[7]

De este modo, toda la autonomía del mecanismo inconsciente depende de su tendencia, más que hacia la muerte, porque ésta no existe para él, hacia lo último originario, hacia el principio mismo de las cosas, hacia una fuerza primordial desprovista de toda sensibilidad, de toda capacidad de percepción. Una tendencia que debe ser negada, en principio, en función de la vida.

7. JULIANA GONZÁLEZ, *Malestar en la moral*, p. 211.

Por supuesto, uno de los elementos esenciales en la tesis de Freud es que aquello que es constitutivo de lo inconsciente necesita ser negado. Es decir, que es necesaria la existencia de fuerzas que limiten el ámbito del mecanismo autónomo de lo inconsciente, para que el hombre «supere» la condición insensible, prácticamente inorgánica a la que tiende el principio del placer.

Esta negación equivale al ocultamiento de la personalidad doble porque, en efecto, la idea de lo inconsciente en Freud parte de excluir del ámbito de sujeción las fuerzas primarias que rigen la vida y, señaladamente, aquellas que conforman la sexualidad. Dicho de otra manera, Freud invierte el principio por el cual el hombre se sujeta a sí mismo a través de plantearse el problema de su propia sensibilidad: dentro de su tesis, el hombre es, por un lado, sujeto de las formas de represión que anulan las fuerzas inconscientes y, por otro, de estas mismas fuerzas en su acomodo a partir de su represión.

Es decir, el sujeto se construye de una manera pasiva y no activa, como producto de dos campos encontrados, el de la represión y el de lo reprimido, cuyo choque es autónomo respecto al ámbito de la conciencia. El desafío de Freud y, en general, del psicoanálisis, va a estribar en cómo devolverle al sujeto una capacidad de decisión respecto a sí mismo. Es decir, cómo reivindicar la libertad sobre un trasfondo que construye al sujeto con autonomía respecto a éste.

La terapia psicoanalítica, que acabará engendrando modos y formas de conducirse como las que ha caricaturizado Woody Allen, consiste precisamente en constituirse como un vehículo para restituir la capacidad de decisión del sujeto respecto a lo que él mismo es.

Dentro del discurso freudiano, la clave de ello reside, no en modos de conducirse que constituyan formas de conocimiento de sí, sino a la inversa, en un conocimiento de sí —éste con rasgos epistemológicos y ontológicos— que por sí mismo

modifica la dirección en que se construye el sujeto: de ese choque entre fuerzas encontradas, a una conciencia que reconoce ese proceso y le da sentido. De ese cambio de dirección se derivan formas de comportamiento, que hay que entender cabalmente como una conciliación que redunda en una actitud auténtica del sujeto respecto a sí.

Hay, pues, una verdad del ser, piedra de toque de toda autenticidad, sobre la que hay que volver para conciliarse y conducirse; si bien no de acuerdo con ella, sí al menos en consonancia con ella. Nada más lejos y más contradictorio con la idea de artificio que encabeza Ovidio.

Freud y, en realidad, todo el siglo XIX, llega a la conclusión que la conducta no es una cuestión que dependa únicamente de la conciencia del sujeto, por lo que propone una doctrina del reencuentro y la reconciliación con esa fuente última y auténtica de la conducta.

Sobre la base de ella está conformada buena parte de nuestra sensibilidad que busca, ya no en la responsabilidad del individuo, sino en los elementos dentro de su historia personal, sus antecedentes familiares, sus grandes traumas, las razones de su comportamiento. Que busca en sus olvidos, en lo no dicho, en lo ignorado, los resortes de aquello que lo conduce siempre en contra de sí mismo.

Para nosotros, sin embargo, Freud da cuenta de algo que resulta sumamente relevante: que los procesos de conducción de sí mismo pueden llegar a operar de manera autónoma al sujeto. Que lo que ayer era un artificio voluntario y útil, puede tornarse extraño y hacer extraño, al mismo tiempo, al sujeto respecto a sí. Que el artificio, cuando no conduce a un conocimiento de sí, cuando no enriquece, cuando no nutre, se vuelve contra el sujeto.

CONCLUSIÓN

1. *Dos hombres toman café*

DOS HOMBRES toman un café en la terraza de una misma cafetería. Para cada uno, sin embargo, la sensación placentera del café en sus labios es radicalmente distinta. Se podría decir que no están tomando lo mismo aunque, en realidad, lo que ocurre es que su conducta no es idéntica. Son, simplemente, dos sujetos cuya percepción del sorbo de café es diferente.

Hay tres cuestiones que se entrelazan en esta afirmación de perogrullo: la sensibilidad, la conducta y el sujeto. ¿Cuáles son las relaciones que existen entre estos tres elementos de la persona que establecen la diferencia? A lo largo de esta investigación he tratado de destacar la trama que existe entre sensibilidad, conducta y sujeto, a partir de una pregunta inicial: ¿qué ha sentido el hombre singular cuando ha sentido placer?

A esta pregunta no hay sino respuestas específicas a partir de la época y los textos expuestos. Sin embargo, el conjunto de la exposición de esas formas de percepción del placer, de las conductas relacionadas con ellas y de los elementos de la subjetividad que la conforman, permiten establecer al menos tres niveles de análisis:

- Las relaciones entre sensibilidad y conducta.
- Las relaciones entre el sujeto y la sensibilidad.
- Las relaciones entre el sujeto y la conducta.

Lo que sigue son las conclusiones generales a las que he llegado al final de este recuento sobre la práctica ética de los placeres, y algunas reflexiones finales del horizonte que esto nos ofrece hoy, para la reflexión sobre las prácticas contemporáneas de la ética.

2. *Sensibilidad y conducta*

POR SENSIBILIDAD he entendido los movimientos del alma que siguen a la percepción del placer y, por tanto, las distintas maneras en que una misma sensación puede ser percibida. Esto significa que la sensibilidad tiene un carácter dinámico gracias al cual se modifica lo mismo durante la vida del sujeto que a lo largo de la historia. La conducta, es decir, el conjunto de reglas de comportamiento cuya base es estética porque se fundan en criterios de belleza y gusto, aparece como traducción de esa sensibilidad en el ámbito del comportamiento.

En efecto, una y otra vez, a lo largo de los capítulos, se ha hecho hincapié en cómo, de acuerdo con una manera de entender el placer, surgen formas de comportamiento específicas que están ligadas a esa sensibilidad. Es el caso de Ovidio, en el que encontramos un arte de amar dirigido a producir la obtención legítima de placeres tanto del hombre como de la mujer, a partir de una noción de placer como bien, cuando es la satisfacción efectiva de un deseo físico. Pero es también la conducta amorosa que recomienda el *Roman de la rose* sobre otros criterios. Y lo mismo puede decirse de la conducta de Casanova o de Walther que parten de otra concepción del origen del placer.

¿Pero de qué forma es esta liga que une sensibilidad y con-

ducta? He hecho énfasis en el carácter «artístico», como resultado de una técnica, de estas formas de comportamiento, buscando destacar su carácter de artificio o, utilizando un término más bien teórico, su naturaleza de construcción. Con ello he querido subrayar que el comportamiento no está enlazado con el ser, en un sentido fuerte. Es decir, con el substrato último de la naturaleza y que, en principio, no es efecto necesario de un modo de ser definido. Más acorde con la idea renacentista del ser humano que aparece, por ejemplo, en el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Giovanni Pico, la conducta es la «forma» que se da el hombre a sí mismo, en la medida en que la naturaleza de su ser es, precisamente, la indeterminación.

De este modo, si no es producto de una previa determinación del ser, la hipótesis es que el comportamiento es resultado de cómo el hombre es capaz de aprehender lo que siente; de cómo se abre paso a través de sus experiencias para ir construyendo una imagen de sí mismo. Así, la forma en que se ligan, en un primer momento, sensibilidad y conducta, es el modo en que la persona se apercibe de ciertas cosas y los términos en que esa percepción se plantea como problema, define un rango de conducta, establece un principio de comportamiento. Lo que ocurre con el placer es, por ello, un ejemplo transparente: Ovidio era incapaz de percibir intensidad o amor en la ejecución del acto sexual, como lo harían después los personajes del *Roman* u Oscar Wilde. Por ello mismo, no prestaba atención a la necesidad de repetir el coito hasta extenuarse como Casanova o en exaltar la fidelidad como Amigo: satisfecho ese deseo físico no había necesidad de ir más allá.

Pero la conducta es, a su vez, un mecanismo de exploración de la sensibilidad por el cual ésta se modifica, ya sea cambiando de dirección, ensanchando su capacidad de percepción de una sensación determinada o volviendo a plantear la forma en que se aprehende y conforma.

Lo que une sensibilidad y conducta no es un camino

unidireccional sino bidireccional, porque la conducta es, también, un instrumento del sujeto para explorarse a sí mismo.

Uno de los elementos que aquí he destacado es el hecho de que la conducta debe resultar eficaz en el terreno de los hechos, para legitimar la propia sensibilidad. Un ejemplo burdo de esto sería aquel que intenta caminar a través de un vidrio para comprobar que tal vidrio —en exceso transparente— efectivamente está ahí. A eso me refiero. Walther explora la naturaleza física de las vaginas en busca de la fuente física del placer y forzará posiciones y eventos inusuales con tal de intensificar su placer. El poeta del *Arte de amar*, que quiere huir de las imágenes, se preocupa porque se encela cuando sabe que su amada se divierte con otro. Sólo en la medida en que el cuerpo sienta esa intensidad o disminuya su deseo por una imagen, su conducta es útil y su percepción tiene sentido.

¿Pero qué ocurre cuando esto no es así? Es el caso de Oscar Wilde. Cuando es llevado a la cárcel por sus prácticas homosexuales, la conducta que hasta entonces había tenido pierde eficacia y es puesta en duda. La estrategia de la doble personalidad antes firme y segura, va demoliéndose por sí misma, en la medida en que Wilde reconsidera su propia sensibilidad y aprehende y da importancia a nuevos matices, antes inobservables, como la necesidad de conciliar los dos horizontes de su propia existencia. Es de este modo como la conducta altera la sensibilidad, pero no todas sus conductas. En particular, Wilde seguirá manteniendo prácticas homosexuales hasta el último de sus días.

Lo que ocurre es que la práctica en que se prueba la eficacia de la conducta pone a prueba, también, la validez de la sensibilidad. Reconsiderar la conducta equivale, entonces, a reconsiderar lo que se percibe. Dicho de otro modo, el tiempo y la práctica provee de elementos para valorar, a un tiempo, sensibilidad y conducta, induciendo ya sea convicciones más firmes o matices, diferencias o cambios que afectan lo mismo a un ámbito que al otro.

Sensibilidad y conducta se ligan siguiendo dos direcciones. Se determina, a partir del modo en que la persona se apercibe de ciertas cosas, un principio de comportamiento. Por la otra, este comportamiento pone a prueba la sensibilidad misma, induciendo rectificaciones y cambios. En el tránsito de una a otra es donde hay que ubicar al sujeto.

3. *Sensibilidad y sujeto*

EL NUDO que ata a la sensibilidad con la conducta, ya sea en una dirección o en otra es el sujeto. En el caso concreto del placer, el sujeto se construye a partir de que se reconoce como «alguien» que siente placer; ello implica, en primer lugar, que es capaz de distinguir su percepción, pero, sobre todo, que se pregunta por ella para construir el ámbito propio de la sensibilidad.

La naturaleza del sujeto es, así, la condición problemática. La capacidad de plantear problemas, de examinar las propias sensaciones no como estímulos simples, objetos indiferentes de la percepción, sino como estímulos que desatan un conflicto que pone en jaque a la persona.

La larga historia del placer que he expuesto aquí, y las otras posibles que recorren muchos y variados caminos, sólo muestra hasta qué punto sentir placer es un hecho problemático para la persona. Pero también muestra cómo este hecho es el que, en principio, construye al sujeto, puesto que a través de la forma en que formula lo problemático del placer construye su propia sensibilidad.

Y aquí es, justamente, donde mayor énfasis he puesto: en la diferencia radical que puede haber entre una y otra forma de sentir el placer, de percibir el goce. La distancia histórica, en este caso, entre sensibilidades, a partir del modo como se formula el problema del placer; de cómo se reconoce lo que tiene

de problemático el goce. El tema que sufre variaciones una y otra vez de edad en edad, componiendo una pieza infinita.

No hay espacio aquí, ni fue la intención de este trabajo, explorar los elementos que intervienen en la formación de la sensibilidad, más allá de los tópicos más generales que establecen las coordenadas de la sensibilidad en una época dada. Porque si bien, por hipótesis, existe la posibilidad de examinar las diferencias mínimas en la sensibilidad entre dos personas, involucrando los infinitos detalles que las conducen a una forma muy particular de plantear por el problema del placer, mi interés aquí era explorar lo que guardan en común, aquello que al final, no las distancia tanto y las vuelven traducibles —a través de la conducta— unas con otras.

4. *Las relaciones entre el sujeto y la conducta*

EL PAPEL del sujeto no termina con la construcción de su sensibilidad. No finaliza, porque de hecho nunca acaba, al formular los términos en que se plantea el problema del placer. Y no puede concluir ahí porque lo que el placer hace es, en sentido estricto, establecer un desafío. Como hemos examinado aquí, el conflicto que los placeres ficticios presentan a Lucrecio y Ovidio, el reto que representa la exigencia de cumplir con la cuota de placer en Casanova y Walther, conlleva a concebir una forma de conducta dirigida a salvar al sujeto del conflicto, a darle una solución.

En este otro extremo el sujeto se define como capacidad de sujeción. Es decir, como la traducción de los términos de esa sensibilidad en una conducción de sí mismo: en una conducta.

Junto con la construcción de la sensibilidad el sujeto construye también una manera de vivir de acuerdo con ella. Es decir, la estrategia que el individuo se propone para hacer frente a ese reto: los medios de los que se vale: las reglas de conducta y

las razones por las que esas reglas han de ser seguidas; es también el trabajo que ha de llevarse a cabo para cumplir con ella y son, por supuesto, los fines que se persiguen.

La investigación se ha concentrado en las distintas formas que esa estrategia toma en cada época y los rasgos que la constituyen. Es el arte de amar, pero también es el amor natural de De Meun. Es la escisión de la personalidad en las *Amistades peligrosas* y Casanova, es la doble personalidad en Walther y Wilde. Es la autenticidad en Freud.

Pero lo interesante de este conjunto son tres rasgos que se destacan al hablar de las estrategias: *a*) al responder al desafío de la sensibilidad son un mecanismo de transformación del sujeto; *b*) dicha transformación sólo opera en la medida en que la estrategia prueba ser eficaz, y *c*) que al final la estrategia se articula, basándose en una imagen del sujeto a partir de criterios de belleza y gusto.

Tomemos este principio: la conducta es un acomodo de orden estético —no puede serlo de otro modo para estar en consonancia con la sensibilidad de la que surge— en que la articulación de los actos busca transformar al hombre de acuerdo con la percepción que ha hecho de sí mismo, de lo que puede apreciar con su sensibilidad.

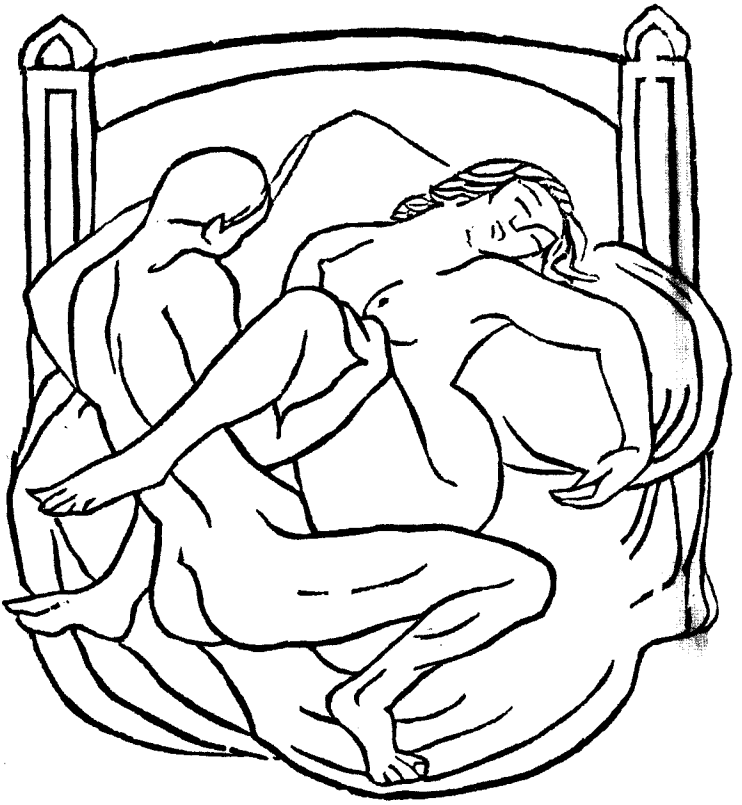
Comprendida así, cada actitud no constituye un hecho separado, sino parte de un conjunto. Esto es particularmente claro según se expuso a lo largo del trabajo. Las recomendaciones de Ovidio en cuanto a las formas que han de tomarse durante el acto sexual, las formas en que Walther practica el coito, la generosidad con que debe practicarse, según el *Roman*, etcétera, no tiene valor separadas del conjunto porque no operan de manera aislada sino como parte de una estrategia total que busca hacer al hombre de acuerdo con una imagen de libertad (Ovidio), divinidad (*Roman*) o salud (Casanova).

Así, cada acto es un instrumento que lleva o no hacia esa meta. Hay un resultado de los actos, una enseñanza, un saber

que parte de su eficacia. El *Arte de amar* de Ovidio está siempre amenazado si el hombre no logra superar los celos que siente cuando sabe que su amada también tiene otros amigos, porque sólo superando esos celos es como el hombre puede verse a sí mismo liberado de toda dependencia de las imágenes. El ejercicio, la práctica de la conducta, revelarán hasta qué punto es realmente factible llegar a ser verdaderamente libre. El caso contrario es el de Wilde. En el momento en que éste dejar de percibir como igualmente valiosos los dos costados que ha señalado en su vida, la doble personalidad pierde su eficacia. O se trata a uno y otro sujeto como iguales o simplemente, deja de funcionar, genera angustia, contradicciones y problemas en el sujeto que percibe una pérdida de control sobre lo que él mismo es y quiere ser. Su ejercicio, pues, muestra que no es útil, que no es eficaz con relación a la consecución de la imagen que el hombre ha hecho de sí.

En el caso de Wilde, la imagen del artista. Al cuestionarse esa eficacia, al iniciar el tránsito hacia nuevas formas de conducta, también Wilde modifica su percepción. Así, comienza a apreciar la conciliación y la autenticidad como dos formas de fundar una nueva conducta, y son las que dirigirán los nuevos modos de comportamiento.

Detengámonos, finalmente, en la cuestión de la imagen que el hombre construye de sí mismo. Uso la palabra imagen para caracterizar el fin que el sujeto pretende alcanzar al transformarse a través de la conducta para darle una connotación sensible. No es en vano. La imagen, es decir, el conjunto articulado de los actos y las actitudes, es una traducción de las formas de la sensibilidad. El amor natural corresponde a una percepción del placer que lo asocia a la obra divina plasmada en la naturaleza. El casanova lo es de una percepción del placer como «necesidad» y exigencia. En ella no se aprecia tanto lo que de manera particular lleva a ella —el amor libre, la reiteración del coito— como lo que une estas prácticas con, por ejemplo, la



Profundo. Aristide Maillol, 1939.

aversión a la sodomía o a la masturbación, en uno y otro caso: es decir, la percepción misma del placer.

De este modo, la imagen, la figura, el «tipo», viene a ser la traducción de la sensibilidad en la percepción que el hombre tiene de sí mismo y que no sólo refleja lo que es en un momento específico de su existencia, sino lo que pretende ser.

5. *Ética y estética*

PARTÍ DE LA metodología que utiliza Foucault en la *Historia de la sexualidad* para conformar el cuerpo teórico de esta investigación, pero la investigación misma concluye en un lado distinto. La tesis de Foucault buscaba sobre todo responder al problema de cómo el hombre llega a reconocerse como sujeto de una moral. Para ello se propone indagar, a partir de cuatro elementos clave: la determinación de la sustancia ética, el modo de sujeción, la elaboración del trabajo ético, la teleología del sujeto moral; las formas, modos en que el sujeto se reconoce a sí mismo como tal.

Aquí, sin embargo, poco a poco hemos ido entresacando, a partir de estos principios de método, un orden distinto donde también operan y que revela de qué manera la trama que tejen ética y estética es mucho más estrecha y fuerte. Quizá el punto principal respecto a esto mismo ha sido asumir que la determinación de la sustancia ética no sólo es el principio constitutivo del sujeto sino, al mismo tiempo, de su sensibilidad. La sustancia ética así, opera también en el orden de la sensibilidad. Los otros términos asimismo fueron mostrando cómo también se cruzan con los principios de la elaboración de una sensibilidad que se aparece como dinámica y por ende histórica.

Así, los elementos que conforman el segundo sentido de sujeto, el que resulta de su sometimiento a una conducta a partir de una estrategia de sí, fueron definiéndose por su papel

en esa transformación. Los modos de sujeción se acentúan por su función transformadora, mientras la elaboración del trabajo ético constituye los mecanismos a través de los cuales se prueba no sólo la eficacia de una conducta, sino también de la sensibilidad en que se sostiene. Finalmente, la teleología no sólo marca el fin que se propone alcanzar el sujeto con el conjunto de sus prácticas, sino que tiene también un carácter plástico: es una imagen.

Sin embargo, esto no significa un abandono de la preocupación ética, al contrario. Justamente lo que ha aparecido a lo largo de la investigación es la intuición de que la práctica ética del sujeto es producto de un proceso complejo que vincula dos niveles y dos direcciones: la condición reflexiva de la sensibilidad y la expresión estética de la reflexión.

En el siguiente cuadro sintetizo los tres órdenes de la reflexión llevada a cabo en esta investigación: el orden ético, el de la sensibilidad y el de la estética.

MOMENTO HISTÓRICO	ÉTICA NORMATIVIDAD	SENSIBILIDAD	ESTÉTICA ESTILIZACIÓN
Roma			
Epicuro	El alma	Deseo del otro	Arte de amar
Lucrecio	Realidad del deseo	Sensibilidad por las mujeres	Engaño
Ovidio	Huir de las imágenes	Percepción de imágenes	Creación de ilusiones
Cristianismo			
De Lorris	El alma	Percepción de la obra divina	Amor natural
San Francisco	Divinidad de la naturaleza	Naturalidad del deseo	Engaño honesto
De Meun	Perpetuación de la obra divina	Carácter teúrgico del acto sexual	Percepción del espíritu en la carne

	Gratuidad Generosidad Libertad		
Modernidad			
Descartes Diderot Laclos Casanova	El cuerpo como «amo y esclavo» Necesidad orgánica de la sexualidad	Percepción del orden del cuerpo y de la vida social Cantidad de placer	Escisión Virtudes públicas/pares privados Seducción Fortaleza del cuerpo
Siglo XIX			
Wilde *Mi vida secreta*	Cuerpo juvenil dentro del cuerpo maduro El cuerpo como amo	Percepción de otro yo dentro de la misma persona Calidad del placer	Doble personalidad Medios físicos de excitación

En el sentido de lo que he llamado la práctica ética, el sujeto es siempre sujeto ético. Pero como tal, conforma una sensibilidad y expresa su reflexión a través de formas estéticas. Y éste es, precisamente el tema central al que he querido arribar: la forma en que la reflexión ética acaba por manifestarse en formas estéticas. La clave aquí, es la sensibilidad, una sensibilidad que entiendo, con las características que desde Aristóteles se le da a la facultad imaginativa. Es decir, servir de enlace entre las facultades superiores e inferiores, entre entendimiento y cuerpo. Pero ante todo, el hecho de proveer la materia del pensamiento y que ésta sea las imágenes plásticas, los fantasmas, los simulacros de las cosas. Sobre todo porque ello permite observar, quizá de mejor manera como la conducta y el comportamiento es-

tán referidas no a principios, sino a imágenes que son las traducciones de esos principios y que permiten, durante el medievo y el renacimiento construir imágenes de las virtudes y los vicios o, en el caso de Giordano Bruno, hacer del orden del cielo expresión del orden de la vida, porque es ahí donde de manera más clara se ve precisamente esa liga: la que ata símbolos con la forma de poner en práctica normas éticas.

A partir de esto hay un horizonte inmenso que esta investigación apenas se atreve a atisbar. Está pendiente, por supuesto, un desarrollo propiamente teórico de este vínculo, un principio de sistematización. Está pendiente también una indagación detallada en cuestiones tales como aquello que conforma la sensibilidad, los elementos a incluir como propios de esa construcción. Queda pendiente, también el vínculo entre esta intuición y el papel que juega la represión en la conformación de las formas de conducta. En fin, quedan pendientes.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. *Mi vida secreta*, trad. Antonio Escohotado, Tusquets, Barcelona, 1987.

ARISTÓTELES. *Ética nicomaquea*, versión de Antonio Gómez Robledo, México, UNAM, 1983.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerón*, trad. Pilar Gómez Bedate, Siruela, Madrid, 1990.

Cartas de Abelardo y Eloísa, trad. Mateo Sempere, Alianza, Madrid, 1995.

CASANOVA, Giacomo. *Mi aventura veneciana*, trad. Marta Pérez, Fontamara, Barcelona, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch*, versión de Ángel María García Martínez, Taurus, Madrid, 1974.

DESCARTES, René. *Tratado de las pasiones del alma*, trad. Laura Benítex, SEP, México, 1992.

DIDEROT, Denis. *Escritos filosóficos*, trad. Fernando Savater, Editora Nacional, Madrid, 1981.

DUBY, Georges. *El caballero, la mujer y el cura*, trad. Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1992.

—, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, 2.ª ed., Alianza, Madrid, 1992.

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia de las drogas*, Alianza, Madrid, 1989.

EPICURO. *Máximas para una vida feliz*, trad. y edición de Carmen Fernández-Daza.

—, *Obras*, trad. Monserrat Jufresa, Tecnos, Madrid, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, tomo 1: *La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, Siglo XXI, México, 1979.

—, *Historia de la sexualidad*, tomo 2: *El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, Siglo XXI, México, 1988.
—, *Historia de la sexualidad*, tomo 3: *La inquietud de sí*, trad. Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 1989.
—, *Tecnologías del yo*, trad. Mercedes Allende Salazar, Paidós, Madrid, 1991.
GONZÁLEZ, Juliana. *Ethos, destino del hombre*, UNAM/FCE, México, 1996.
GOULEMOT, Jean Marie. «Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado», en Philippe Arles, Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Buenos Aires, 1990, tomo VII.
HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 1982.
JÜNGER, Ernst. *La emboscadura*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Madrid, 1994.
KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas*, trad. Julio Rodríguez Púertolas, Akal, Madrid, 1986.
LACLOS, Choderlos de. *Las amistades peligrosas*, trad. Almudena Montojo, Rei, México, 1991.
LIPOVETSKY, Gilles. *El crepúsculo del deber*, 4.ª ed., Anagrama, Barcelona, 1998.
LLEDÓ, Emilio. *El epicureísmo*, Taurus, Madrid, 1985.
LLULL, Ramon. *Blanquerna*, trad. Ramón Xirau, Porrúa, México, 1990.
LORRIS, Gillaume de y Jean de MEUN. *Roman de la rose*, versión de Juan Victorio, Cátedra, Madrid, 1987.
LUCRECIO. *Acerca de la naturaleza de las cosas*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1984.
MARÍA DE FRANCIA. *Lais*, trad. Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1991.
MARTIARENA, Oscar. *Michel Foucault, historiador de la subjetividad*, El equilibrista, México, 1995.
OVIDIO. *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios de amor*, trad. Vicente Cristóbal López, Gredos, Madrid, 1989.
—, *Arte de amar* y *Remedios de amor*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1986.

PAZ, Octavio. *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1997.

PLATÓN. *Diálogos III* (*Fedón*, *El Banquete*, *Fedro*), trads. Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó, Gredos, Madrid, 1988.

ROUGEMONT, Denis de. *El amor y Occidente*, trad. Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1987.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Penguin, Londres, 1994.

SCHWARTZ, Hillel. «El problema de los tres cuerpos y el fin del mundo», en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, trad. Carlos Laguna, Taurus, Madrid, 1992, tomo II.

STAROBINSKI, Jean. «Breve historia de la conciencia del cuerpo», en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, trad. Carlos Laguna, Taurus, Madrid, 1992, tomo II.

VEYNE, Paul. *La elegía erótica romana*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1991.

—, «El imperio romano», en Philippe Arles y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Buenos Aires, 1990.

WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, trad. Rodrigo Fernández, Ed. Austral, Barcelona, 1983.

—, *In carceres et vinculis*, trad. José Emilio Pacheco, Munchnik, Barcelona, 1975.

ÍNDICE

Introducción 9
1. Dioses tutelares
2. Los términos de la inquietud
3. Metodología
4. ¿Qué placeres?

PRIMERA PARTE: EL ALMA 23
I. La subjetividad epicúrea 25
1. Sentir placer
2. La construcción de la subjetividad epicúrea
3. El matiz lucreciano
II. Amores y artes 45
1. Los amores
2. El arte
3. Las mujeres
4. Arte: conocimiento de sí y belleza
III. La rosa 65
1. Iniciación al amor
2. De amor y erótica

SEGUNDA PARTE: EL CUERPO 85
I. El peligro de las emociones 87
1. La medida del placer
2. El valor del exceso
3. Casanova
II. ¿Qué hace usted, Mr. Hyde? 119
1. El otro que disfruta
2. Una vida secreta
3. El satisfecho señor Dorian Gray
4. El crédito de Freud

Conclusión 149
1. Dos hombres toman café
2. Sensibilidad y conducta
3. Sensibilidad y sujeto
4. Las relaciones entre el sujeto y la conducta
5. Ética y estética
Bibliografía 163