



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura

TESIS DOCTORAL
LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN EL
ESPACIO SOCIAL A FINALES DEL SIGLO XVIII:
MÁSCARAS, DECORO Y COSMÉTICO.

Autor

Guillermo de Eugenio Pérez

Director

Fernando Broncano Rodríguez

Co-directora

Montserrat Iglesias Santos

Getafe, Madrid, Septiembre 2011

TESIS DOCTORAL

LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN EL
ESPACIO SOCIAL A FINALES DEL SIGLO XVIII:
MÁSCARAS, DECORO Y COSMÉTICO.

Autor

Guillermo de Eugenio Pérez

Director

Fernando Broncano Rodríguez

Co-directora

Montserrat Iglesias Santos

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

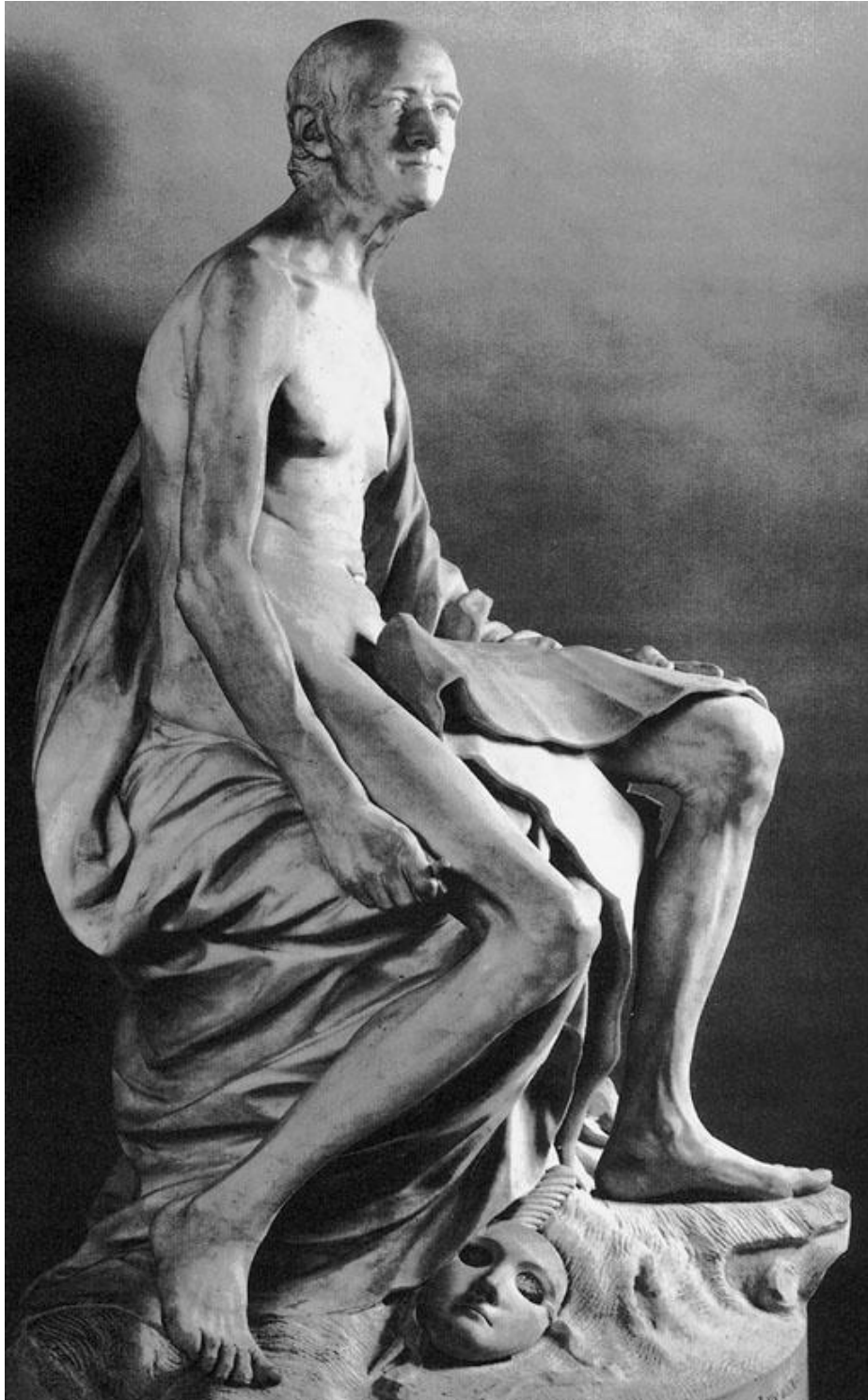
Vocal:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Leganés/Getafe, de de



Pigalle, retrato de Voltaire a los 81 años (1776)

INDICE

Introducción.....	1
-------------------	---

PARTE I. EL ROSTRO

1.1. <u>La metáfora de las máscaras</u>	11
1.2. <u>Transparencia y opacidad en Rousseau</u>	22
1.2.1. El velo y la transparencia: el mito del yo.....	22
1.2.2. El obstáculo y los otros: la crítica de la retórica.....	38
1.3. <u>La fisiognomía o el arte de conocer a los hombres</u>	49
1.3.1. Kant y la antropología pragmática.	49
1.3.2. Los orígenes de la fisiognomía.....	56
1.3.3. El pensamiento renacentista: las analogías y el hombre como medida del mundo.	63
1.3.4. El siglo XVII: lenguaje y política.	68
1.3.5. Lavater y la Ilustración: el resurgir de la fisiognomía y sus continuadores.....	73

PARTE II: EL ACTOR

2.1. <u>Theatrum mundi</u>	95
2.1.1. El mundo como teatro y el teatro del mundo.....	95
2.1.2. Proteo el enemigo	112
2.1.3. Platónicos y jansenistas.....	117
2.2. <u>El sujeto y el actor</u>	126
2.2.1. La Carta a d'Alembert.....	126
2.2.2. El comediante y sus paradojas.....	140
2.3. <u>La naturaleza de las pasiones</u>	155
2.4. <u>La expresión de las pasiones</u>	190
2.4.1. La voz del médico.....	190
2.4.2. La representación de las pasiones en las artes plásticas	205
2.4.3. La expresión teatral	213

PARTE III: LA ACTUACIÓN

3.1. <i>Gratia y decorum</i>	227
3.2. <u>Las artes del agrado</u>	247
3.2.1. Bárbaros y civilizados.	247
3.2.2. La deferencia	257
3.2.3. Los textos.....	267
3.2.4. La disciplina de los cuerpos.....	299
3.3. <u>Los espacios de aparición de la persona</u>	319
3.3.1. El espacio interior psicológico y su representación.....	321
3.3.2. Los espacios públicos y lo mundano.	346
3.3.3. Los salones	362
3.4. <u>Tecnologías de la apariencia</u>	377
3.4.1. La moda: el imperio de los sentidos y del cambio.....	377
3.4.2. La cosmética del enemigo: un mundo de máscaras.....	409

PARTE IV: EL TRICKSTER

4.1. <u>Tricksters</u>	445
4.1.1. La figura del trickster.....	445
4.1.2. El trickster en la modernidad	462
4.2. <u>Tricksters y aventureros en los confines de la Ilustración</u>	475
4.2.1. Magos y seductores: Casanova, Cagliostro, Saint-Germain	477
4.2.2. Un espía con dos géneros: el Chevalier D'Eon	500
4.2.3. La nobleza y la fortuna como ficciones: el caballero Barry Lyndon	512
4.2.4. El outsider/insider: el sobrino de Rameau	519
Conclusiones	530
BIBLIOGRAFÍA.....	555
Bibliografía Primaria	555
Bibliografía Secundaria	568

*They're gathered in circles
The lamps light their faces
The crescent moon rocks in the sky
The poets of drumming
Keep hearthbeats suspended
The smoke swirls up and then dies*

*Would you like my mask?
Would you like my mirror?
Cries the man in the shadowing hood
You can look at yourself
You can look at each other
Or you can look at the face, the face of your good.*

Loreena McKennit

“The mask and the Mirror”

Introducción

El trabajo de investigación que presento a continuación es una indagación acerca de las condiciones de conformación y transformación del sujeto moderno en su relación con la constitución de espacios de socialización. Una de las estructuras fundamentales que configuran estas relaciones es la escisión entre un yo íntimo, privado, y otro público. El conjunto de evaluaciones axiológicas y la perspectiva que se toma en una cultura con respecto a uno y otro, así como la dialéctica que se establece entre ambos, es el objeto principal de este estudio. La época en la que vamos a centrar el análisis, las últimas décadas del siglo XVIII, ha sido elegida en virtud no solo de su especificidad histórica o de su valor como estandarte de la modernidad, sino más bien porque plantea un tipo de problematización del propio presente que resulta absolutamente actual, ya que lo interroga en términos de transformación. El sujeto como algo desestabilizado con respecto a épocas anteriores, la persona como algo lábil, fragmentario, conjunto de caracteres o máscaras que pueblan el espacio de la presentación, frente a la antigua lógica platónica de la representación y la mimesis, aparece ya definido en términos de cambio, de transgresión de fronteras y apropiación de espacios a finales del Siglo de las Luces.

En este estudio he tratado de aprehender parcialmente el desarrollo de esta nueva percepción del sujeto a partir de dos presupuestos básicos. El primero remite a una ontología del sujeto, en que el cuerpo aparece como estructura estática y simbólica, que indica un significado interior, el alma, según el planteamiento del dualismo cartesiano. El otro presupuesto remite a una fenomenología y concibe a la persona en conjunto como un lugar de transformaciones constantes con un enorme potencial creativo y adaptativo. Universo cerrado, universo abierto. Yo he querido ver en este segundo modelo una influencia spinozista que permea gran parte de la razón ilustrada; pero, en cualquier caso, la matriz filosófica no es el tema principal de esta investigación. La pregunta fundamental que nos planteamos aquí se dirige más bien hacia el concepto de autenticidad y los factores de reconocimiento que lo hacen posible. No se trata de una pregunta orientada hacia los mecanismos de creación de verdad, de veridicción, sobre la naturaleza de las cosas, del ser humano, etc, sino como un interrogante dirigido al sujeto en su relación con lo negativo de esa verdad, con los mecanismos de ocultación, disimulación y de fingimiento, es decir, en relación con la identidad y la alteridad. El criterio que define la autenticidad no sería tanto una cuestión de verdad o falsedad, en términos estrictamente proposicionales, como algo relativo a las formas de visibilización, tanto desde la percepción interna llevada a cabo por el mismo

sujeto como desde el reconocimiento que le brindan los otros. Esta identidad no se define de una vez por todas como una verdad autoevidente, sino que muestra numerosos puntos ciegos y se rehúsa a dejarse atrapar en una mirada homogeneizadora y totalizadora. El problema de la verdad y la mentira, así como el problema del alma y el cuerpo, no constituyen el objeto de esta investigación, sino que son los correlatos necesariamente vinculados a ella.

La investigación se centrará particularmente en el análisis de un conjunto de tecnologías de construcción del yo a través de elementos discursivos pero también de prácticas de modificación corporal y de transformación de los artefactos y los espacios donde la persona es visibilizada. Estas tecnologías aparecen orientadas principalmente en dos direcciones: frente al propio yo se trata de conquistar una cierta coherencia, la estabilización de una autoimagen con la que el sujeto pueda convivir; y hacia el exterior en cuanto que hay una búsqueda de confirmación de esa autoimagen por parte de los otros. Este doble movimiento proyectivo del sujeto sobre sí mismo y sobre los otros se articula a través de un conjunto de imágenes o representaciones del yo, así como de un conjunto de prácticas performativas que entran de lleno en el ámbito de la presentación. El conjunto de adhesiones y reacciones a las que da lugar el espacio así constituído, por medio de estas prácticas y tecnologías, produce dos tipos de autoconciencia separados que frecuentemente entran en colisión. Cada uno de ellos presupone un tipo de yo que plantea de forma diferente las relaciones que éste mantiene consigo mismo y con el mundo exterior: el modelo esencialista del yo auténtico, que se manifiesta hacia el exterior y es auto-transparente, y el modelo constructorista de un yo social que se expresa en términos de auto-transformación. Si el siglo XVIII resulta relevante en esta investigación, ello se debe a que la conformación histórica y cultural de los sujetos permite que nos planteemos la siguiente pregunta: ¿cómo ha llegado a formarse una conciencia escindida del sujeto en estas dos dinámicas aparentemente irreconciliables?

En cuanto a la motivación que me ha llevado a interrogar las raíces ilustradas de nuestra cultura en busca de respuestas, tiene que ver en gran parte con el recorrido previo que condujo al punto actual. Investigaciones anteriores en torno las imágenes del cuerpo en el siglo XVIII¹ me convencieron de la inaceptable simplificación en que incurre la idea corriente que identifica la Ilustración con la Razón en un sentido kantiano. El imaginario dieciochesco está poblado de formaciones monstruosas y de creencias irracionales que constituyen su otro, su sombra. Lo que el movimiento ilustrado reconoció como enemigo principal bajo el nombre de superstición, estaba en realidad fuertemente arraigado y tenía formas de manifestación más intrincadamente difusas de lo que habitualmente se ha

¹ Vid. mi trabajo anterior, *El sueño de los cuerpos: imágenes del cuerpo en el siglo XVIII*, memoria de tesina presentada en 2008, en la Universidad Carlos III de Madrid, dpto. de Humanidades.

pensado. Al fin y al cabo, hay también en el siglo XVIII una fuerte reivindicación de lo irracional y de lo afectivo que prefiguran lo que será el movimiento romántico y que encarna la figura del filósofo ginebrino Rousseau. Los planteamientos de este autor en torno a la cuestión del sujeto y su relación con los otros suscitaron en mí una respuesta en la forma de un intenso esfuerzo de refutación y que resulta, en mi opinión, característico de ciertas tendencias académicas dentro de lo que se ha llamado el pensamiento crítico de la modernidad. Aunque considero superada en gran medida la negación en bloque de los valores positivos de la Ilustración que llevara a cabo la escuela de Frankfurt en sus primeros tiempos, los de Adorno y Horkheimer y la *Dialéctica de la Ilustración*, bajo la acusación de totalitarismo, tampoco coincido completamente en el intento de rehabilitación que lleva a cabo Habermas. Uno por condenar sin remisión los efectos de la razón como dominación y el otro por plantear un horizonte demasiado optimista en la que la salvación vendría de la mano de los valores liberales del diálogo democrático, me parece que ninguno de estos dos enfoques termina de captar la complejidad del fenómeno que planteo como objeto de estudio.

Sin embargo, encuentro en la escuela de Frankfurt perfectamente representado uno de los dos impulsos que me han motivado a desarrollar una cierta aproximación crítica: la llamada “filosofía de la sospecha”². Lo que molesta en Rousseau no es tanto su optimismo, ni la aparente contradicción de éste con su patente misantropía, sino que se encuentra en un estado relativamente prístino de la relación del sujeto consigo mismo, de lo que en términos hegelianos llamaríamos el proceso de formación de la autoconciencia. Y es que Rousseau todavía cree, con una fe sincera, en la autotransparencia, en que el sujeto es el más capacitado y mejor posicionado para verse a sí mismo sin velos mediante un puro esfuerzo de voluntad por sincerarse consigo mismo y con los otros. Nosotros, discípulos de Freud, Marx y Nietzsche, sabemos ya que esto no es posible, y por ello la sospecha nos acompaña permanentemente. Una de las cosas que hace este enfoque crítico es proyectar sobre Rousseau la sombra de esta sospecha, a veces sostenida por las opiniones de contemporáneos del sujeto que, sin poseer todavía una noción clara de autoengaño son mucho más escépticos con respecto a la virtud inherente a las motivaciones humanas, como La Bruyère o La Rochefoucauld.

El otro factor que me llevó a escribir este trabajo proviene de la otra parte del yo, la que lo proyecta en un espacio intersubjetivo, y tiene que ver con la terminología empleada de forma extensa en esta tesis doctoral. Para ello me he dirigido principalmente a la sociología, sólo que poniéndola en un efoque progresivo en el que pueda verse cómo algunas costumbres se modifican a lo largo del tiempo, para evitar una fijación excesivamente universalista que haría

² Blanco Mayor, Carmelo, “Filosofía de la sospecha: Marx, Nietzsche, Freud”. *Anales del Centro Asociado de Albacete*, U.N.E.D.. 1985-1986, n.º. 7, p. 15-36.

concebir las conductas como elementos estables en el tiempo. El lenguaje del “actor social” y de la “presentación” de la persona en espacios públicos es deudora de los planteamientos de la etnometodología y concretamente de un autor, Erving Goffman. Goffman va a tomar la representación teatral como modelo para interpretar la vida social de los individuos, estableciendo algunas precisiones a fin de corregir las posibles insuficiencias del modelo: “en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos.”³ Otra diferencia es que en la vida social, la transición de la persona real del actor y su personaje no se produce en condiciones tan netas como en un teatro. Sin embargo, como veremos, sí que encontramos en la vida social espacios de transición para la adopción de roles y personajes; por ejemplo, el tocador del *boudoir* dieciochesco actúa como el camarero donde el actor asume un nuevo rol y una nueva apariencia. Goffman va a introducir definiciones para posibilitar su estudio, tales como *actuación*, *fachada*, *realización dramática* e *idealización* para compensar su análisis de una realidad muy compleja⁴.

El punto donde se dan cita la interpretación actoral de la sociología y la filosofía de la sospecha es el texto sobradamente conocido de Sartre en *El ser y la nada* donde describe la conducta de un camarero:

Consideremos este mozo de café. Su movimiento es rápido y activo, un poco demasiado preciso, un poco demasiado rápido. Se dirige hacia los clientes con un paso un poco demasiado vivo. Se inclina con cierta excesiva ansiedad; su voz, sus ojos expresan un interés un poco demasiado solícito por el pedido del cliente. Por fin, ahí vuelve, tratando de imitar con su paso la rigidez inflexible de cierto tipo de autómatas, mientras lleva su bandeja con la indiferencia del que camina sobre la cuerda floja colocándola en un equilibrio inestable, perpetuamente roto, que restablece perpetuamente con un ligero movimiento del brazo y la mano. Toda su conducta nos parece un juego. Cuida de encadenar sus

³ Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006, p. 11.

⁴ Considero que estos conceptos pueden ser de ayuda ulteriormente en el análisis de los textos y el tipo de conductas a que hacen referencia. Aunque no voy a usar estos términos de manera sistemática en adelante, es posible que aparezcan y una exposición sistemática de las distinciones que establecen puede ser de utilidad para tenerla en mente a partir de ahora. Actuación es la actividad del individuo que tiene lugar durante un periodo señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos. Fachada es la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación, con respecto a aquellos que observan dicha actuación. Forman parte de esta el medio o escenario, la apariencia y los modales. Realización dramática: mientras se encuentra en presencia de otros, por lo general, el individuo dota su actividad de signos que destacan y pintan hechos confirmativos que de otro modo podrían permanecer inadvertidos y oscuros. Es, pues, un mecanismo de ostensión, con dos corolarios: 1. Que a veces hay que elegir entre expresión o acción y 2. Que a veces la actividad se transforma en exhibición. Finalmente, con respecto a la idealización, Goffman nos explica de que a menudo la literatura funciona como fuente de información sobre la presentación de actuaciones idealizadas. Esto tiene que ver también, por supuesto, con las diferencias de clase.

movimientos como si fueran mecanismos que se regulan entre sí; sus gestos, y aun su voz, parecen mecanismos; se entrega a la celeridad y a la despiadada rapidez de las cosas. Juega, se divierte. Pero, ¿a qué juega? No necesitamos observar mucho tiempo antes de poder explicarlo: juega a ser mozo de café. Nada de esto debe sorprendernos. El juego es un tipo de señalamiento e investigación. El niño juega con su cuerpo a fin de explorarlo, para inventarlo; el mozo de café juega con su condición para realizarla.⁵

El fragmento de Sartre describe la conducta automatizada del camarero al que se le exige que personifique no su persona, su yo, sino un determinado rol social, una función dentro del mecanismo que lo aloja. La escena plantea a la vez la desaparición del viejo ideal de la autenticidad y el surgimiento de una nueva esperanza, la de la performatividad a través del juego como elemento ethopoiético⁶, creador de identidades y formas de actuación, como investigación de los límites, como juego. Lo que he tratado de hacer en este estudio es indagar en las raíces de este problema de la relación de los sujetos consigo mismos y con otros sujetos, a través de la actuación en espacios de visibilización. Se trata pues de una búsqueda de precedentes históricos que nos permitan comprender mejor el conjunto de mecanismos sociales y psicológicos que nos hacen ser como somos.

El método escogido responde a una cierta interpretación de la labor genealógica, al menos en los aspectos que conciernen a los planteamientos generales de la indagación. Esto significa que los textos y condiciones históricas a los que se apela en esta investigación reciben su valor de aquello que los conecta con la contemporaneidad, lo que nos permite comprender la actualidad del sujeto contemporáneo a partir de una fase (decisiva) de su andadura. Esta fase es un momento de disolución, de fragmentación, pero también un período de fortalecimiento y de liberación de las viejas ataduras con respecto a lo que significa ser una persona, poseer una personalidad. Si bien no es este el lugar para discutir las posibles ventajas o desventajas de emplear el método genealógico o arqueológico en los términos en que lo define Foucault a partir de Nietzsche, he creído conveniente hacer explícita esta opción metodológica para evitar que se la confunda con algún tipo de planteamiento estrictamente historiográfico. Sin duda los hechos y objetos analizados pertenecen de lleno a la historia, pero la mirada que he intentado proyectar sobre ellos no es la mirada del historiador que recopila datos, o por decirlo con mayor precisión, en esa mirada el historiador que recoge los datos se encuentra fusionado con el filósofo que trata de darles sentido desde sus

⁵ Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada* (1943), Buenos Aires, Losada, 2006, pp. 110-111.

⁶ Aunque su uso no es del todo infrecuente, puede que el lector se asombre de este término. Su significado es etimológicamente bastante evidente: *ethopoiético* significa creador de un *ethos*, entendido este último en un sentido amplio como el conjunto de decisiones vitales que configuran a un sujeto en tanto que tal. Comprende tanto los aspectos de carácter decisional propiamente morales como otros menos habituales, relacionados con la propia imagen o los hábitos de consumo, alimentación, cuidado del cuerpo, etc. En un sentido más general abstracto, ethopoiético significa lo mismo que otra expresión que aparecerá a menudo en este estudio: “tecnologías del yo” o “técnicas de subjetivación”.

formas más superficiales hasta las más profundas e interpretándolos dentro de largos procesos de transformación. Este híbrido entre historiador y filósofo que es el genealogista representa, en tanto que investigador, una vocación marcadamente interdisciplinar. De nuevo me dirijo a los objetos que forman parte de esta investigación para constatar que ninguno de ellos, o apenas, está encuadrado dentro de una sola rama del saber. La mayoría de ellos han sido escogidos por el investigador en consonancia con su propia naturaleza híbrida; por lo cual se encuentran en la encrucijada de varias disciplinas y saberes, entre las llamadas posteriormente ciencias del hombre y de la naturaleza, o entre el conocimiento teórico y lo práctico.

El estudio está dividido en cuatro partes. La primera parte comienza indagando las causas de la rápida asimilación de la idea de la máscara como metáfora de una identidad a la que subyacería un rostro “verdadero”. He tratado de dar una explicación satisfactoria al tipo de presupuestos que subyacen bajo esta formulación de la identidad a través del autor que mejor parece representar esa actitud: Jean-Jacques Rousseau. Luego la investigación gira hacia el correlato de este sujeto interiorizado, que es el sujeto de una forma de conocimiento que trata de penetrar el auténtico yo moral de los otros a través de las apariencias, *qua* marcas visibles en el rostro. Kant en su *Antropología* nos habla de esta necesidad pragmática de conocer al otro mediante un conocimiento que no científico pero sí muy útil, y Lavater perfecciona un sistema milenario, la fisiognomía, que tuvo un gran éxito en las últimas décadas del siglo XVIII.

La segunda parte se ocupa principalmente de la evolución que experimenta la idea del mundo como teatro desde la metáfora barroca hasta su eventual literalización e incorporación a los usos cotidianos del lenguaje a raíz de cambios sociales de relevancia. Estos cambios afectarán a la popularización del teatro, su difusión, y también las críticas que suscitará en los ambientes puritanos. A continuación se ofrece un breve panorama de algunas de las principales teorías sobre la naturaleza de las pasiones y, en el campo práctico, las técnicas de aplicación de estos códigos de expresión a diversas disciplinas éticas y estéticas, formas de autocontrol y cuidado de sí, repertorios de imágenes, etc.

La tercera parte de este estudio se ocupa de algunos conceptos imprescindibles para comprender los rituales de interacción de la modernidad tardía. En ella se ofrece también un análisis detallado de algunos textos sobre etiqueta a través de los cuales se pretende exponer el planteamiento de estos textos tal y como aparecen ante el lector. El resto de esta parte trata de profundizar en el tipo de conductas a las que se refieren los textos, con lo que la investigación queda dividida en dos grandes grupos: los espacios (reales e imaginarios) en donde se producen las interacciones, y el conjunto de tecnologías de modificación de la imagen corporal mediante las que los sujetos se proyectan en el espacio social, igual que el actor proyecta su personaje en el espacio de la representación teatral.

En la cuarta y última parte de este estudio he tratado de ofrecer una herramienta de análisis relativamente original y, al mismo tiempo, proponer explícitamente un segundo modelo para concebir la identidad fuera de la hegemonía de la transparencia y de la mimesis que propone la existencia de un rostro y una máscara. Este segundo modelo, denominado *trickster*, es una figura persistente en prácticamente cualquier cultura y, debidamente trasplantado al ámbito de nuestro estudio, puede resultar de gran utilidad. Esta figura será identificada con cierto tipo de personaje moderno: el aventurero del siglo XVIII, cuya identidad se basaba íntegramente en la presentación dentro de espacios intersubjetivos, y que se mueven en un mundo en el que los valores de una ontología re-presentacional aparecen como algo caduco y vacío. Hacia el final se discuten varios casos de estudio específicos, tomados tanto de los documentos históricos como de la literatura, para dar cuenta de las posibles aplicaciones específicas que presenta este otro modelo identitario.

En el caso de que el lector desee una exposición más detallada de los objetivos y los contenidos de cada una de las partes de este estudio, me permito remitirle a las Conclusiones. Allí, y quizá también en el último capítulo sobre el *Sobrino de Rameau*, he tratado de condensar lo fundamental de este estudio. Por otro lado, en el primer capítulo, en el que se habla de las máscaras como construcciones metafóricas de la identidad, se hallarán algunas aclaraciones conceptuales y terminológicas que sirven para establecer el punto de partida del estudio y cuya lectura espero que sea de ayuda a la hora de dar cuenta de las cuestiones que vamos a tratar. Aunque he tratado de seguir una exposición lineal de los datos y argumentos, este estudio permite muchas formas de lectura posibles, que no tienen por qué estar constreñidas por el orden consecutivo en que se presentan. El índice tiene como objetivo orientar al lector, más que someterlo a un régimen disciplinario de lectura.

PARTE I : EL ROSTRO

1.1. La metáfora de las máscaras

En el presente estudio, a menudo hablaremos de máscaras, o citaremos textos cuyos autores se sirven de la imagen de la máscara como una metáfora de algo que está sucediendo en el espacio social: un artificio o un distanciamiento entre el ser auténtico de la persona y su yo social. El rostro y la máscara constituyen un modelo para concebir las relaciones del ser humano consigo mismo y con su entorno social pero, como veremos hacia el final de nuestro recorrido, no es el único posible. En cualquier caso, esta investigación no tiene por objeto principal un seguimiento minucioso de esa metáfora, sino que su recurrencia funciona más bien como *leitmotiv*, como un hilo rojo a través del cual van vinculándose todos los elementos que configuran el espacio, físico y mental, de la emergencia de un tipo particular de sujeto. El sujeto moderno está escindido en dos puntos de vista sobre sí mismo: el propio punto de vista interno y el de los demás, el público y el privado, el social y el íntimo. Que uno de estos puntos de vista y las representaciones que de él emanan sea más “verdadero” que el otro, es una de las cuestiones que van a ser discutidas aquí.

El objeto de esta investigación se articula, como todo fenómeno cultural, en la triple dimensión de las prácticas, las representaciones y los códigos normativos que regulan una forma de estar en el mundo. Se trata de prácticas de presentación en espacios públicos, de la representación de dichas prácticas en las artes plásticas, escénicas y literarias y, finalmente, de los distintos sistemas de reglamentación relativos a la conducta, a la expresión y la mimesis. Estos sistemas normativos se entrecruzan formando un sistema mayor de creencias en cuya base encontramos la idea de un rostro auténtico que se manifiesta de forma más o menos fidedigna a través de las distintas máscaras que se ofrecen a la mirada de los otros. Pero no debe olvidarse que esta dualidad del rostro y la máscara es una construcción cultural modelada por los mismos sistemas normativos a los que legitima y que la legitiman, y que toda forma de pensamiento metafórica da forma a la realidad tanto como refleja una experiencia cotidiana⁷.

⁷ El debate en torno a la metáfora no será abordado de manera directa en este estudio. Baste con decir que existe una tesis cognitivista y ontogenética, defendida por Johnson y Lakhoff (*Metáforas de la vida cotidiana* (1980), Madrid, Cátedra, 2009) y por Eduardo de Bustos (*La metáfora: estudios transdisciplinares*, Madrid, FDCE, 2000) según la cual la estructura de la mente humana es metafórica, y otra postura defendida por Paul Ricoeur (*La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975) según la cual las metáforas solo están vivas mientras son formas originales de creación artística, y que dejan de serlo o “mueren” al ser integradas dentro del lenguaje cotidiano. Por supuesto hay múltiples enfoques en torno al tema de la metáfora, de entre los que destacaremos el texto ya canónico de Donald Davidson “What metaphors mean” (1978) y las aportaciones de Nelson Goodman (*Languages of Art*, Hackett, 1976) y de Mary Hesse (“The cognitive Claims of Metaphor”, en *Journal of Speculative Philosophy II*, n°1, University Park, The Pennsylvania U.P., 1988, pp. 1-16)

La indagación se orienta, en la línea del pensamiento crítico, a partir de la pregunta ¿puede la identidad ser pensada de otro modo distinto? Antes de comenzar, será necesario establecer algunas consideraciones de orden metodológico que ayudarán a comprender la línea de análisis que seguiré en los próximos capítulos. Me interesa establecer distinciones terminológicas que operarán en el seno del trabajo crítico con los textos. Esta labor se establecerá en tres niveles: el mensaje explícito del texto, la elucidación del sistema o la teoría subyacente al texto en forma de presupuestos y finalmente, la interpretación crítica de la relación entre esta teoría y las prácticas en que se encuentra implicada. Dicho proceso heurístico sigue la premisa de aceptar en primera instancia lo que se propone discutir, tratando de averiguar por ese medio qué tipo de visión del espacio social implican determinados usos del lenguaje, en qué prácticas se apoyan y, finalmente, problematizar el sistema de creencias en el que se insertan los distintos elementos textuales. Este trabajo reviste un interés no meramente historiográfico, ya que una de las convicciones de fondo en el trabajo genealógico es que muchas de las formas de pensamiento que emergen y se solidifican en la modernidad tardía, más concretamente en las últimas décadas del siglo XVIII, se han conservado estables aunque con variaciones hasta nuestros días. Nuestra forma de usar el lenguaje, nuestras convenciones sociales y los modos de concebir el sujeto en términos de autenticidad o simulacro son heredadas en gran medida de la cultura ilustrada.

Todo sistema de símbolos está conectado con otros sistemas en relaciones de dependencia o yuxtaposición, de préstamos de origen semántico-simbólico, de lo cual resulta que los sistemas que generan significado no son islas solitarias, sino más bien subconjuntos interconectados que configuran una red tupida. Igual que la red neuronal no es sólo un agregado monádico de entidades autorreferenciales sino en lugar de la relación, de las interconexiones, el texto es precisamente ese tejido en el que se entrecruzan líneas de fuga que permiten deslizamientos de significado. Como es natural, la metáfora de las máscaras pertenece al universo léxico del teatro (y del mundo como teatro) por lo que su función resulta difícilmente comprensible si no se hace referencia a otros términos, tales como cosmético, personaje, disfraz, escena, representación, etc. Trabajaremos principalmente con tres términos para comprender mejor la relación de la persona con su máscara o personaje.

El primer término implicado en la descripción de los procesos a los que se designa con la metáfora de las máscaras es el de *performance*. En términos de la filosofía contemporánea, diversos autores han propuesto entender el término representación o su sinónimo inglés *performance* como algo mucho más complejo y esencial, más importante y material que una mera farsa o exhibición⁸. La *performance* es lo que hacemos los seres humanos por el hecho

⁸ Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007; *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires, 2002. En este sentido Judith Butler recoge la tradición de

de ser humanos, aquello que no podemos evitar hacer siempre que nos encontramos frente a otros, e incluso cuando estamos solos simulamos un público. Ese ser-con-otro, ese actuar-para constituye la verdadera fuerza transformadora de la identidad, el ser-máscara como una condición productiva de la agencia y no como una mistificación. A partir de esta teorización crítica de los presupuestos que subyacen a la noción de re-presentación, podemos empezar a intuir que la re-presentación del yo no puede implicar un sistema de reproducción. Este tipo de relación conllevaría la producción de diversas copias de un original prístino que sólo podría experimentar alguna suerte de deformación como resultado de la mimesis mistificadora implicada en contextos sociales de presentación. Al contrario, la *dimensión performativa* de la identidad indica que es en el propio proceso donde el *ser* se manifiesta como un *aparecer* indisolublemente ligado a las condiciones de su aparición. Ser humano, estar expuesto a las miradas de los otros, conlleva una vulnerabilidad e implica de forma necesaria un público, un otro que es *conditio sine qua non* para mi propio auto-reconocimiento. En este sentido, el enfoque que proponemos como punto de partida tomará en cuenta las circunstancias puestas de manifiesto por la formulación de la identidad postmoderna⁹, a saber:

- i) La identidad es algo fragmentario.
- ii) La identidad no es exclusivamente esencia ni mera representación, sino que se encuentra íntimamente ligada a la agencia, de la que es producto.
- iii) No hay original, sólo existen copias. No hay hechos, sólo interpretaciones.

Usado en un sentido distinto del anterior, la teoría de la re-presentación como expresión es un modelo explicativo muy viejo que funciona casi siempre en cooperación con las teorías de la mimesis platónica. El arte desde la antigüedad se ha visto cargado con un lastre de teorías estéticas que sostienen que su función es la imitación de lo ya dado. Este concepto, que no abandonará su monopolio en el campo de la creación hasta la llegada de las

los actos de habla en Austin y la crítica derrideana que enriquece esta formulación original extendiéndola fuera de los límites del lenguaje textual a otros lenguajes implicados en formas de actuar con contenido significativo. Butler, en *Cuerpos que importan, El género en disputa y Deshacer el género* ha tratado el tema del carácter performativo del género en el contexto de una teoría constructivista de la identidad. Para un estudio sobre la teoría de Butler, vid. Pérez Navarro, Pablo, *Del texto al sexo*, Madrid-Barcelona, Egales, 2008.

⁹ Estas consideraciones fueron de gran peso para la filosofía francesa de los años 60 y 70, y figuran de forma más o menos explícita en autores de la talla de Bataille, Blanchot, Baudrillard, Klossowski o Foucault, entre otros, como explica Vincent Descombes en el último capítulo de su libro *Lo mismo y lo otro*, (Madrid, Cátedra, 1988). Esta postura de nihilismo activo generará el debate en torno a la liquidación del principio de identidad que sostiene que toda identidad es simulada o simulacro y en la que está implicada la teoría de la “desaparición del autor” en la literatura moderna.

vanguardias y la liberación de la pintura de ese deber gracias a la fotografía, o con la incursión de la forma teatral en formas no representacionales, no textuales (como el teatro de Artaud) determina igualmente los valores que rigen la manera en que comprendemos el funcionamiento de la identidad. Resumiendo mucho esta nueva postura sobre la función del arte, podríamos decir que las técnicas de la representación quedan liberadas de su deber de imitar lo real, o incluso lo ideal, dejando al descubierto el núcleo de la experiencia que proporcionan: el espectáculo. El yo social como representación, como copia o expresión de un yo auténtico, las manifestaciones fingidas como una copia errónea de algo que no está ahí, el ser espontáneo por oposición al fingimiento... son todas concepciones ancladas a un ideal que supedita toda expresión externa a la buena o mala copia de un (supuesto) ámbito interno de verdad. De ahí la importancia de la transparencia en el discurso rousseauiano del sujeto sobre sí mismo, que será el tema del próximo capítulo.

A consecuencia de lo anteriormente expuesto en esta introducción, y siguiendo un criterio marcadamente sociológico¹⁰, preferiremos el término *presentación* al término *representación* cuando se trate de referirnos al darse de la persona en el espacio público, a su aparición, crecimiento o mutación en circunstancias sociales variables como forma adaptativa de interacción con el entorno¹¹. Ni siquiera se trata de una forma meramente adaptativa, sino que la autoexhibición del individuo es precisamente lo que produce al individuo como aquél que detenta un estado que le permite identificarse como único, o al menos como unitario, y señalarse con respecto a quienes le rodean. Es una forma de crecimiento orgánico, rizomático, ya que el entorno social está compuesto de un conjunto de individuos. El ser-con-otros se convierte en este caso en un devenir-comunidad, en el que lo importante ya no es de qué somos copias, sino que el espacio está compuesto íntegramente por copias, y que las copias se copian unas a otras sin fin, en un proceso de deslizamiento del significado en el significante que Derrida definiera como *différance*¹². Así

¹⁰ Goffman, *op.cit.*

¹¹ Es interesante hacer notar que existen teorías que enfatiza los mecanismos de aparición de los seres vivos como determinantes a la hora de dar forma a las estructuras internas que soportan su apariencia externa, en el ámbito de la biología y la zoología. Esto es lo que sostiene Adolf Portmann, quien da la vuelta a la clásica explicación funcionalista que determina que la forma está condicionada por una función “interna”. Portmann sostiene por el contrario que lo exterior no está subordinado a lo interior, sino más bien al contrario, y propone el principio de necesidad de autoexhibición de los organismos. Portmann, Adolf, *Das Tier als Soziales Wesen* (Zurich, 1953); *Animals Forms and Patterns* (Nueva York, 1957). Citado en Arendt, Hannah, *La vida del Espíritu*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 51-54.

¹² Derrida, Jacques, “Différance”, en *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968. Diferencia es, para Derrida, la forma en que se manifiesta lo que él denomina metafísica de la presencia, una fenomenología del individuo en el que todo significante se muestra como albergando una duplicidad de significados, por lo que tanto la pura identidad como la pura diferencia resultan imposibles. Lo que se da es un deslizamiento del significado de un significante al otro en la no coincidencia del presente consigo mismo. Es la diferencia originaria que hay entre el ser y el sentido. Así el individuo presente se concibe como resto de un pasado ya perdido o augurio de un

pues habría dos lógicas contrapuestas funcionando en las prácticas de interacción social, una lógica de la *presentación* y una de la *re-presentación*.

La presentación del sujeto ante los otros pertenece a un orden distinto que la re-presentación del supuesto yo auténtico a través de un yo artificial. La formulación que encontramos en Rousseau (naturaleza=bueno/sociedad=malo) nos hace a menudo olvidar que la única naturaleza que se preserva en el ser humano es su naturaleza social, y que el carácter artificial de sus estrategias de adaptación, su naturaleza prostética, es lo más intrínsecamente humano. Incluso aceptando que el yo interno representase lo natural y el externo el artificio de la sociedad, como sugiere Rousseau, queda por resolver el problema de cómo distinguir uno del otro. El hombre no se presenta nunca tal cual es, porque su facultad de ser depende principalmente de su capacidad para presentarse, lo cual no nos permite ver que uno y otro, original y retrato, no están vinculados por una relación unidireccional sino por un doble flujo. En este *feedback* se produce el juego de transmisión y contagio de atributos entre uno y otro que transforma ambas figuras de manera que, al final, ya no es posible distinguir una de otra, el ser del parecer. Como ya hemos dicho, no hay original, solo copias.

En relación a otro término que se ha vuelto célebre gracias a la sociología, resulta de la mayor importancia no confundir la máscara con el rol social. Un rol sólo coincide con la definición estándar de máscara (aquella que conlleva una valoración moral negativa) cuando la persona que desempeña el rol social no ocupa el lugar que le corresponde o lo desempeña inadecuadamente. Generalmente, se considera que un rol es un tipo de conducta adecuada a una situación, pero no a otra. En realidad, el rol es la puesta en acto, la *performance* de una opinión que, al ser reforzada en su actuación, se convierte en creencia¹³. Es decir, que en ocasiones el sujeto experimenta una íntima insatisfacción con la representación que se ve forzado a ofrecer cuando las consecuencias de la *performance* son el fracaso o el ser desenmascarado por los otros. Por tanto, rol es un término vinculado a una determinada función social, cuyo éxito o fracaso depende de la correcta correspondencia entre uno y otra, y con un tercer término de la comparación difícil de designar, pues es una suposición metafísica y moral que plantea la exigencia de una coherencia del yo íntimo con su yo social. Este tercer elemento podría ser designado con mayor precisión como un tipo de relación entre los dos polos del yo. En términos de lingüística, podrían ponerse en relación los términos de rol y función respectivamente con los de significante y significado, en el sentido de que se comunican entre sí sobre la base de un sentido común, pero nos resulta bastante más complejo establecer a qué hacen referencia ambos. Puesto que el vértice de la pirámide es el referente, o en nuestro caso el verdadero yo, ese

futuro ser aún por llegar. La diferencia, en su doble acepción de a) no ser idéntico y b) dejar para más adelante, produce un retraso originario por el cual el sentido de la historia universal consistiría en tender a un estado final e ideal que retrocede a medida que se progresa hacia él.

¹³ Sennett, Richard, *El declive del hombre público* (1977), Barcelona, Anagrama, 2011, p. 51.

referente de la identidad es una condición *a priori* más que algo que podamos asir. La comparación no es en este caso tan arriesgada como podría parecer, ya que, como veremos en esta primera parte, hay toda una tendencia, bien fundamentada en el sentido común, que considera el rostro como símbolo o jeroglífico al identificarlo con un significante cuyo desciframiento revelaría un significado oculto¹⁴. Este enfoque reduce la capacidad expresiva del rostro a una modalidad de la función representacional del lenguaje.

Así pues, decimos que alguien “lleva una máscara” cuando percibimos un desajuste entre lo que intuimos como su verdadero yo (su ser, la esencia de la que emanan la voluntad) y el yo social. A menudo nos referimos a este yo social como mera apariencia, máscara o disfraz. Este tipo de suposición, por supuesto, no tiene en cuenta las categorías del deseo inconsciente, que serán uno de los grandes descubrimientos de la psicología moderna y el punto de partida de lo que ha dado en llamarse la filosofía de la sospecha¹⁵. La máscara coincide a veces con el desempeño del rol social, pero ambos no son equivalentes, pues solo hay máscara si el rol que desempeñamos no se corresponde con el papel que deberíamos realizar, y por tanto, esta identidad aparecería mediatizada por un reconocimiento, llevado a cabo por el sujeto, de que algo no funciona. Es aquí donde se introduce insidiosamente la cuestión de los valores dentro del triángulo creencias-prácticas-representaciones. Siempre que se emplea la máscara en el sentido que aquí se consigna está implicada una cierta forma de axiología que se adhiere a la evaluación de la situación. Cuando una acción continuada en el marco de lo social provoca como resultado la percepción de que hay algo falso en la imagen que proyecta, algo que nos distancia de la preciada autenticidad, se produce como una grieta o un acorde desafinado. Por supuesto, también es posible que el sujeto lleve una máscara ante sí mismo, que finja ser quien no es para persuadirse en su fuero interno. Pero este poderoso dispositivo del autoengaño no es, en términos generales, tenido en cuenta por quienes, como Rousseau, están obsesionados por la integridad y la autenticidad de su propio yo, ya que esto desestabilizaría los cimientos de su autoimagen y de las mismas condiciones de posibilidad sobre las que han construido su discurso, generando una fuerte disonancia cognitiva¹⁶.

¹⁴ La relación entre persona y máscara y entre máscara y rostro ha sido analizada recientemente en diversos artículos. Vid. Betancur García, Marta Cecilia, “Persona y máscara”, en *Praxis Filosófica*, n° 30, Junio 2010; Altuna, Belén, “El individuo y sus máscaras”, en *Ideas y Valores*, vol. 58, n° 140 (Bogotá Mayo-Agosto 2009).

¹⁵ Blanco Mayor, Carmelo, “Filosofía de la sospecha: Marx, Nietzsche, Freud”, en *Anales del Centro Asociado de Albacete*, N° 7, 1985-1986, pags. 15-36. El término “filosofía de la sospecha” suele atribuirse a los tres autores que revolucionaron la epistemología de las ciencias sociales, del sujeto y de la moral poniendo al descubierto los entresijos de la construcción social de los sistemas de dominación basados en principios morales, es decir, Marx, Freud y Nietzsche, y en general a los continuadores de esta forma de pensamiento crítico como los integrantes de la Escuela de Frankfurt, amén de muchos otros.

¹⁶ El término fue acuñado por Festinger, Leon, *A theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, 1957.

Uno de los objetivos de este estudio es actualizar la noción de identidad, tomarla como una superficie intensiva de máscaras intercambiables, un dispositivo de integración de diversos niveles del yo, que se manifiestan a través de destrezas sociales y permiten al individuo, animal social, adaptarse a su entorno y sacar partido de él. Asimismo, pretendo suspender, al menos momentáneamente, la tradicional evaluación moral que condena el exceso de plasticidad como una desviación. Lo interesante, quizás, no sea decir que engañar es malo, sino explicar en qué consiste el engaño, cómo lo identificamos y qué sucede cuando no somos capaces de reconocerlo, o cuando nos reconocemos en la mentira sin identificarla como tal. Las máscaras están siempre funcionando, incluso cuando no hay nadie más, pues entonces actuamos para nosotros mismos. No hay un grado cero de verdad que postular como piedra de toque hermenéutica para valorar nuestra conducta. Decir la verdad sobre uno mismo es, en última instancia, componer una imagen verosímil de sí, que los demás acepten como adecuada o verídica. Por eso la máscara sólo es identificada como tal cuando fracasa, cuando se resquebraja y a través de las grietas nos deja entrever que hay algo más (o quizás mucho más) de lo que en principio habíamos creído captar. Que esa “otra cosa” sea o no la verdad, o que nos remita a una *mise en abîme* infinita de yoes que se superponen o yuxtaponen en estratos es otra de las cuestiones que afectan a la investigación. Puede entenderse el desenmascaramiento como revelación de la verdad o como desajuste entre una yo proyectado y su reconocimiento por parte de los otros. Pues si suponer un ordenamiento en capas de los diversos niveles de consciencia implica que los estratos más bajos son más auténticos que los más superficiales, caemos de nuevo en la trampa de un razonamiento esencialista.

Para evitar acabar cayendo en el mismo presupuesto que estamos tratando de analizar, he tratado de proponer una definición del tipo de experiencia a la que nos referimos cuando hablamos de máscaras que sea lo más flexible posible; ajena al condicionamiento ejercido desde una determinada concepción de lo auténtico por oposición a lo fingido. *Lo que llamamos “máscaras” en sentido figurado integra un dispositivo de ostensión/ocultación del yo en el medio social cuyos diversos estratos se superponen y reorganizan la estructura de la subjetividad de una forma reactiva. Forman parte de un complejo dispositivo de tecnologías del yo que posibilita el espacio social de la interacción y lo pone en contacto o lo aísla del espacio de la interioridad.* Aunque quizá sería más apropiado decir que la existencia de un espacio social de relación en la modernidad tiende a generar necesariamente el ámbito privado como contrapartida. Cuando este mecanismo de cohesión falla, entonces decimos que alguien ha sido “desenmascarado”¹⁷. El yo no se proyecta simplemente desde una supuesta

¹⁷ Sin embargo, es cierto que el desenmascaramiento en un sentido positivo ha sido empleado por distintas escuelas psicológicas (psicoanálisis, psicodrama, gestalt) para liberar a los sujetos, como forma de autoconocimiento y terapia, lo que parece, al menos en principio, una vía de exploración

verdad interior a un exterior lleno de espejismos y falsedades, sino que se constituye en constante interacción con los otros actores sociales. Así es como se produce la adquisición de códigos simbólicos de acuerdo con el uso de referentes que moldean la conducta dependiendo de unas coordenadas epocales determinadas. Todo ello sucede en un medio que se caracteriza por la importancia fundamental de los lenguajes y de lo visual, donde la imagen que proyecta el sujeto es la persona. Hay lenguajes de todo tipo, no sólo lingüísticos, sino también otros integrados por sistemas de distinción que muestran el prestigio de su portador mediante la posesión de objetos, indumentarias, conductas reconocibles.¹⁸ Estos mecanismos de atribución de significados son los que hacen posibles los fenómenos de reconocimiento, identificación y des-identificación en que todos estamos inmersos. La identidad es, pues, una forma de la agencia además de su producto propiamente dicho¹⁹.

La máscara es probablemente la metáfora más antigua cuando se ha tratado de poner en palabras y en imágenes la condición fundamental de una identidad escindida entre un yo interior que es *para sí*, objeto de autoconocimiento, y un yo *para otros*, figura pública expuesta a las miradas de los demás. La máscara de la tragedia griega se llamaba con la misma palabra que servía para designar al rostro, *prósopon*, por lo que podemos deducir que subir a escena para los actores griegos era algo así como adoptar otra identidad que llevaban consigo tanto tiempo como duraba la representación. Si el *prósopon* es simplemente lo que está “ante los otros” (rostro o máscara), su uso dentro de la cultura griega, una cultura del honor y la vergüenza, nos indica que se trata de una sociedad que no hace distinción entre el yo privado y el público en términos de actuación. También es interesante notar que el término se use siempre en relación con la mirada, en segunda en tercera persona, y muy raramente de forma reflexiva. El griego se encontraba siempre en un espacio abierto a los otros, no desdoblado frente a sí mismo. Desde entonces, rostro y máscara se han ido separando gradualmente y el abismo entre los dos es precisamente el campo en el que se despliegan algunos de los aspectos fundamentales de este estudio. Más tarde, los romanos diferenciarán entre el rostro (*vultus*) y el personaje, para el que usan la palabra *persona*, introduciendo la distinción entre el individuo privado y la persona pública. Irónicamente, el término persona al principio era de lo más impersonal, ya que

del yo altamente productiva. Vid. Buchbinder, Mario J., *Poética del desenmascaramiento, caminos de la cura*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

¹⁸ En realidad “aportar” aparece aquí en sentido figurado, ya que el significado no pertenece a los objetos del mundo, ni tampoco es una propiedad intrínseca del ser humano, sino que más bien es algo que surge en la interacción de éste con aquéllos.

¹⁹ Con esta idea me gustaría unirme a algunos de los recientes intentos de renovar los enfoques de la investigación en las ciencias sociales y en las humanidades en general. *Vid. VVAA, *Reframing Sociocultural Research on Literacy. Identity, Agency and Power* (Lewis, Cintya; Enciso, Patricia; Bir Moje, Elizabeth, eds.) New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2007.

no identifica un individuo, sino un rol o una función genéricas, como en el caso de “persona jurídica” o “representante político”.²⁰

El discurso moral que se articula en torno a esta antinomia y la forma de representación del yo que nos ha conducido a un callejón sin salida de opacidad profunda del sujeto para consigo mismo y para con los otros, tiene su correlato en la tradicional distinción entre alma y cuerpo, aunque no es reductible a ella. La asunción conceptual de dos espacios estancos, uno interno y otro externo, permite al hombre en la cultura occidental determinar cuáles son los límites entre la autonomía y la dependencia. El miedo que subyace a la porosidad de estos límites es el miedo al contagio, a la transmisión y al libre tránsito de lo interior a lo exterior y viceversa. Esa relación entre interioridad y exterioridad sólo puede expresarse legítimamente según los cánones mediante una relación cuidadosamente controlada de mimesis. Este tipo de relación reglada conlleva un conjunto de técnicas, de modos de representación y de disciplinas cuyo objetivo es, en última instancia, la constitución de un determinado tipo de sujeto a través de su presentación personal. La expresión de las pasiones, por ejemplo, debe seguir códigos normativos que imponen la atenta vigilancia de la mente sobre el cuerpo y las pasiones que en él alientan.

La historia de las máscaras, su mitología, es muy antigua y ha sido usada en una u otra ocasión por casi todos los grandes y pequeños pensadores, filósofos y moralistas, de tal manera que podríamos considerarla como un tópico de la reflexión sobre la naturaleza humana²¹. Así, la idea de la máscara es, además de un *tropo* o figura retórica, un *topos*, un lugar comúnmente frecuentado dentro de la argumentación. La característica de este lugar común es que no nos dice nada porque remite a la generalidad de un juicio universalmente aceptado. Sin embargo, su historia, la genealogía que pone en relación distintos usos del tópico-metáfora en los distintos estratos con las circunstancias concretas a que hace referencia, revela un complejo entramado de juegos de lenguaje asociados a prácticas cuya riqueza es sorprendente. En su ensayo sobre la presunción, Montaigne se hace eco de esta antigua mitología del enmascaramiento cuando afirma que:

Disfrazarse y esconderse tras una *máscara* es una actitud cobarde y servil; y lo es no osar mostrarse tal y como uno es. Los hombres de hoy se instruyen así en la perfidia; habituados a manifestar falsas palabras, las traicionan sin escrúpulo. Un corazón noble no debe desmentir sus pensamientos; quiere mostrarse hasta el interior. En él todo es bueno, o al menos todo es humano.²²

Y en otro ensayo suyo, esta vez sobre la costumbre de vestirse, el pensador se muestra maravillado de la sencilla respuesta que le ofrece un pordiosero a

²⁰ Altuna, Belén, “De la cara a la persona: una historia etimológica, en *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010, pp. 34-39.

²¹ Lévi-Strauss, Claude, *La vía de las máscaras*, México, Siglo XXI, 1981.

²² Montaigne, Michel de, *Los ensayos*. Barcelona, Acantilado, 2007, p.977 (énfasis añadido).

cierto impertinente que le pregunta si no tiene frío al ir por la calle medio desnudo y sólo cubierto con unos pocos jirones harapientos. El mendigo responde, de manera muy directa “Y vos señor, lleváis la cara descubierta; pues bien, yo soy todo cara”²³. En efecto, el ideal del hombre honrado, aquello que sólo alcanzan, y aún con pena, los seres arrojados al arrollo, es ser “todo cara”, todo expresión de sí, todo superficie. Estar completamente expuesto a la mirada de los otros es al mismo tiempo el sueño y la pesadilla de la humanidad. Queremos mostrarnos tal cual somos, pero al mismo tiempo tememos que se descubran nuestros más íntimos secretos, y el resultado de este intento constante por encubrir y descubrir el auténtico yo genera el baile de máscaras que es la vida de los seres sociales en los espacios de presentación. Es precisamente en la lucha por dejar ver u ocultar el yo auténtico donde éste es producido como efecto de todas las metáforas, los artilugios, las prácticas y las estrategias que lo presuponen como condición.

En el imaginario de Rousseau el ser auténtico no puede sino ser virtuoso. Pero más que en la bondad, el ser humano consiste en esta capacidad para expresar la correspondencia entre un ser interior verdadero y su apariencia externa, sea ésta la apariencia física, el gesto o el lenguaje que se emplea para manifestarse. Y no sólo se trata de expresarlo, sino que también es importante hacerlo de un modo que resulte convincente y creíble. Lo que no queda nada claro es si esta sensación de transparencia es algo que hace el sujeto o algo que debe dejar que le suceda, si requiere un esfuerzo positivo o meramente negativo. El ideal de la espontaneidad y el arte de presentarse ante los otros se encuentran, por tanto, en una oposición difícil de resolver. Por desalentador que resulte, no parece que los cuatro siglos y medio transcurridos entre las reflexiones de Montaigne y las tribulaciones de aquel adolescente miope que fue Mircea Eliade, el célebre estudioso de las religiones, hayan conseguido consolidar o siquiera aproximar los dos bordes de este abismo. Si al menos sólo hubiera un rostro, y una máscara que lo cubre... pero la realidad, como descubre el joven en el camino hacia sí mismo, es más compleja. La angustia de descubrir la multiplicidad de yoes que se alternan en un mismo sujeto lo sobrecega:

Una vez, perdí una sobremesa entera. Descubrí algo que ya sospechaba, sin embargo, desde mucho antes; que mi yo de esta hora no es como el de hace una hora y aún menos como el del día anterior. Eso me espantó. Ya no podía entender el objeto de mi decisión de encontrar mi alma. Si mi alma no es una, sino infinidad de almas, ¿cómo podría encontrar la verdadera? Me di cuenta de que entre esas decenas de conciencias existía una línea de continuidad. Pero dudo de la realidad de esta línea de continuidad que formaría mi carácter. Me parece que este se debe a mi voluntad o a las sugerencias de los que me rodean. He observado que las personas se esfuerzan por no desmentir lo que ellas mismas o los demás piensan sobre ellas mismas. Por tanto, la personalidad no sería otra cosa que algo impuesto por la voluntad, y que no brotaría exactamente del interior del alma. Sería tan sólo una máscara.²⁴

²³ *Ibid.*, p.308.

²⁴ Eliade, Mircea, *La novela del adolescente miope* (1989), Madrid, Impedimenta, 2009, p. 166.

Este fragmento del diario del atribulado Eliade nos muestra la confusión reinante entre las metáforas limítrofes del alma/cuerpo y del rostro/máscara. Una forma de expresión en particular nos llama poderosamente la atención, y es “el interior del alma”, que parece sugerir que no sólo hay un cuerpo exterior y un alma interior, sino que, al igual que los órganos internos se encuentran en el interior del cuerpo, podría haber un alma interior y otra exterior, un simulacro de alma, o bien parcelas externas e internas del espíritu. Sin embargo, al ser el espíritu materia inextensa, no puede haber localizaciones espaciales que distribuyan en ella elementos, ni es posible composicionalidad alguna, así que debemos tomar la expresión, simple y llanamente, como una metáfora. Ahora bien, “simple y llanamente” parece un modo de dar por zanjada la cuestión que no aclara nada, y la vuelta a la explicación que dice “es simple y llanamente una metáfora” nos deja aún más a oscuras de lo que estábamos al principio, cuando aún creíamos saber que sabíamos algo sobre alguna cosa.

Es el amplio arco histórico que va desde las reflexiones de Montaigne a la congoja interna de Mircea Eliade lo que nos da cuenta de una cruzada trágicamente fallida del ser humano por recuperar una condición originaria prístina. El rechazo de lo social como lugar en el que se producen todas las distorsiones forma parte de la vieja mitología de las máscaras como metáforas de la identidad fallida. Nuestro viaje no abarcará toda la historia de esta búsqueda interminable, sino tan sólo un pequeño fragmento, en torno a las últimas décadas del siglo XVIII y a sus aledaños, que nos permitirán dar cuenta de las condiciones previas e inmediatamente posteriores en la cultura barroca y romántica, respectivamente, como parte de ese marco. He elegido este período por considerar que, en el paso del Antiguo Régimen a las sociedades burguesas liberales se dan un conjunto de circunstancias sociales, históricas y económicas que supondrán un cambio sustancial en la forma de representar la identidad, produciendo reflexiones sobre el lugar del hombre en el mundo y entre sus semejantes, a la vez que se desarrollan vertiginosamente las técnicas de plasmación y espectacularización de la experiencia del ser humano en un entorno compuesto por máscaras.

1.2. Transparencia y opacidad en Rousseau

1.2.1. El velo y la transparencia: el mito del yo.

La figura del filósofo de Ginebra y sus escritos han atraído sobre sí desde su misma aparición ante el público críticas enconadas así como encendidas alabanzas, de modo que la disputa entre entusiastas y detractores es una de las constantes del mundo académico²⁵. Esta capacidad combinada para la notoriedad y la infamia es característica de muchos de los grandes escritores ilustrados, especialmente libertinos²⁶, como Voltaire o Sade. De entre todas las figuras de la Ilustración he escogido la persona de Juan Jacobo y las obras de Rousseau como punto de origen para ilustrar el problema moral y estético de la identidad, por diversas razones que pasaré a detallar. En primer lugar, como veremos más adelante, Rousseau es el filósofo del origen del hombre, el inventor-sistematizador del mito del estadio prístino de la humanidad, previo a la caída. En segundo lugar, su preocupación por el fingimiento y las máscaras que integran la vida pública se traduce en un malestar crónico de la modernidad. Ello constituirá una de las preocupaciones constantes de su obra y que le empujará a retirarse en la soledad del campo, como es bien sabido. Rousseau es el promotor de lo íntimo y lo auténtico como valores máximos del yo en el mundo moderno.

Lo íntimo, como señala Hannah Arendt, es el espacio de lo inapropiado, de lo que no es apto para ser mostrado en público, pero también de la experiencia sublime de revelación del yo. J.J. Rousseau se rebela contra la intrusión de la sociedad en la esfera privada reclamando para sí su ser íntimo como algo puro e inocente. Afirma que es la sociedad y su influencia, la incompreensión obtusa y terca de los otros lo que le hace aparecer siempre como un ser dudoso. Aquí tenemos ya articulados dos modos de subjetividad en conflicto: Jean-Jacques sienta en el banquillo a Rousseau, y desde su inmensa superioridad moral, lo juzga con dureza o condescendencia, pero siempre con mayor capacidad de comprensión que el vulgo insensible²⁷.

²⁵ No faltan tampoco quienes ven (sin estar desprovistos de razón) a Rousseau como un enemigo de la Ilustración y, particularmente, de sus colegas, los filósofos ilustrados. * Vid. Garrand, Graeme, *Rousseau's Counter-Enlightenment, A Republican Critique of the Philosophes*, New York Press, 2003; Ribotta, Silvina, "La anti-ilustrada vida del ilustrado Rousseau: la igualdad y la desigualdad en la vida y en la obra de Rousseau", en *Derechos y libertades: Revista del Instituto Bartolomé de las Casas*, N° 20 (2009), p. 163-204

²⁶ Téngase en cuenta que el término *libertin* tenía en la Ilustración el sentido de librepensador.

²⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogues*, M. Brooke (ed.), Londres, ECCO, 1780.

Como dice Arendt, “la autenticidad del descubrimiento de Rousseau está fuera de duda, por dudosa que sea la autenticidad del individuo que fue Rousseau”²⁸.

Rousseau es con toda probabilidad el autor más apropiado para plantear el problema del conflicto entre ser y aparecer en el ámbito de la identidad humana. Su propia psicología, las contradicciones tantas veces recriminadas por sus detractores, sus cambios de humor, esa alternancia entre el inconformismo y la búsqueda de la pureza espiritual, son marcas psicológicas absolutamente modernas que configuran la estructura psicológica de los afectos de cualquier sujeto contemporáneo. Uno de los patrones emocionales más generalizados en el mundo moderno fue inaugurado y refundido en la figura del autor ginebrino, pero su buena fortuna excede incluso la del filósofo. La llamada “desaparición del autor” es un fenómeno cultural que comienza con su dispersión en la novela del XVIII y tiene su momento culminante en la frase de Flaubert *Mme. Bovary c'est moi*, que se refiere al momento de lectura o escritura como algo más que la posesión del escritor o del lector por parte del personaje; significa su disolución en el horizonte de la narración²⁹. También nosotros somos Rousseau, incluso aunque nunca hubiéramos leído una sola línea suya o ni siquiera oído hablar de él, en virtud de la particular contextura ideológica y emocional que se ha difundido en las sociedades occidentales desde finales del siglo XVIII. Rousseau es la fuente de los ideales revolucionarios y también de las actitudes pasivo-agresivas del consumidor de experiencias, de imágenes y de modelos de vida que brinda la sociedad de consumo (de hecho la cultura del consumismo es inconcebible sin el precedente de la cultura romántica)³⁰. Ya no hace falta haber leído a Rousseau para ser como Rousseau. Esto me lleva de manera inevitable a las razones que me llevaron a frecuentar la obra del filósofo y a descubrir en ella el contrapunto necesario para la composición de este escrito.

Hay algo fascinante en la reacción que le producía al escritor italiano Italo Calvino leer a Rousseau: cuanto menos de acuerdo está uno con lo que dice, más perentoria es la necesidad de continuar leyéndolo para descubrir entre sus páginas el origen de este desacuerdo³¹. Quizás se trate de la oscura atracción que impulsa al investigador a tratar de comprender el mecanismo de una situación tan frecuente que nadie se pregunta por su razón de ser. Aunque

²⁸ Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 62.

²⁹ Esta tesis sería afín o complementaria a la que defiende Roland Barthes en su famoso artículo sobre la muerte del autor. *Vid.* Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994; Lledó, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

³⁰ El problema del sujeto en la sociedad del espectáculo, según la describe con tintes marxistas Guy Debord reside en la alienación sufrida en la experiencia vivida con respecto a las expectativas que generan en ella los ideales que la experiencia presenciada imponen en ella. Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pretextos, 1999. La actitud y los valores románticos como precursores del consumismo actual ha sido propuesta por Campbell en *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

³¹ Calvino, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1993.

Rousseau en sus *Confesiones* se nos presenta como un individuo particular, es difícil no percibir en él rasgos psicológicos característicos de la personalidad moderna que nos resultan muy familiares. Los discursos del ingenuo idealista, del nostálgico de la inocencia perdida, del encuentro fraternal con el alma gemela, del amante de los niños que no soportaba tenerlos cerca, y finalmente, del crítico de las máscaras y de la falsedad humanas. Esta mezcla de atracción y repulsión que produce la actitud por medio de la cual el espíritu humano trata de salvarse de la podredumbre del mundo, este mito de la autopreservación de lo mejor de uno mismo, se encuadra en la mitología cristiana de la salvación, pero ha logrado pervivir bajo su forma secularizada hasta el presente.

Es esta magia de simpatía/antipatía que aureola la personalidad de Rousseau lo que hace que hablemos de él y también lo que justifica su inclusión en la primera parte de este estudio. Rousseau será, para nosotros, el punto de partida de la historia, precisamente porque es él quien primero se imagina esa genealogía con voluntad normativa, que se proyecta hacia el pasado y nace del problema que se plantea en el presente del siglo XVIII³². Ese problema implica el encuentro del yo consigo mismo al desnudo, pero también el desencuentro, su imposibilidad de expresarse en el espacio social, fuera de las formas establecidas hasta entonces, que le sirven de modelo y referencia.

San Agustín, el antecesor de Rousseau en el género confesional, se sirve de un espacio de exposición pública en el que Dios actúa como receptor de la verdad, que se le ofrece como un sacrificio (puesto que Dios ya lo sabe todo) ante la comunidad de los creyentes, la cual a su vez actúa como testigo del pacto sagrado entre el pecador transformado en santo y la divinidad. Rousseau convoca a Dios una vez al comienzo de las *Confesiones* y después no vuelve a mencionarlo. Su espacio es un espacio privado, cerrado, y la comunidad de lectores no está en un segundo grado de la recepción, sino en el primero, es el otro con el que dialoga Rousseau, y que se niega a escucharlo³³. En Rousseau la opinión pública sustituye la presencia de Dios como testigo de la vivencia íntima. El espacio gradualmente laicizado (aunque no agnóstico) de las *Confesiones*, podría también recordarnos a su otro antecedente, el gran Montaigne. Es probable que Rousseau no aceptase esta asociación, y por muy buenos motivos. Rousseau asegura que Montaigne se eleva en la consideración de los otros fingiendo humillarse y en esto quiere diferenciarse de él³⁴. Sin embargo, el lector atento encontrará que esto es precisamente lo

³² Con respecto a la construcción del concepto de autenticidad y su relación con la idea de un estado de naturaleza en Rousseau, vid. Williams, Bernard, "De la sinceridad a la autenticidad" (2002), en *Verdad y veracidad*, Barcelona, Tusquets, 2006.

³³ Pépin, Jean, "Les Confessions de saint Augustin, leur antécédents et leur influence", en *Journal des savans*, n° 4, 1964, vol. 4, pp. 261-283.

³⁴ "Siempre me había reído de la falsa sinceridad de Montaigne, quien, simulando confesar sus defectos, pone gran cuidado en no atribuírselos sino amables; cuando yo, que siempre me he creído bien considerado, y aun me creo el mejor de los hombres, sé que no hay interior humano, por puro

que más en común tienen ambos. Hay que reconocer, no obstante, que el estilo retórico de expresión varía notablemente entre uno y otro; el sosegado estoicismo de Montaigne contrasta con la ternura y la exaltación que devienen en el rencor y resentimiento del ginebrino hacia un mundo que se niega a verle como él mismo se ve.

El apacible encierro de Montaigne en su biblioteca, rodeado de citas y libros, resulta ser un tipo de *praxis* de la escritura diametralmente opuesto al vagar peripatético e incesante de Juan Jacobo que, según confiesa, sólo sabe escribir en movimiento. Ahora bien, los estilos y las finalidades de la escritura de estos dos autores configuran un quiasmo: Montaigne escribe en la quietud, pero lo que retrata es su devenir cambiante, como Rembrandt en sus autorretratos parece querer mostrarnos su identidad, no en la permanencia circunstancial de la imagen plasmada en el cuadro, sino a través de la serie de autorretratos que se suceden con muy poco tiempo entre retrato y retrato³⁵. Lo que Montaigne y Rembrandt quieren mostrar es lo que no puede mostrarse, el fluir heraclíteo de la identidad, eso que pasa entre un autorretrato y otro, eso que no tiene forma, que se escurre constantemente y que ni la pluma ni el pincel logran atrapar, es ya para el sujeto moderno la esencia de la persona, lo genuinamente humano. Por el contrario, Rousseau, si bien reconoce en las *Confesiones* su carácter cambiante y su incesante fluctuar de humores, preferencias y estados de ánimo, persigue justamente lo contrario en su producción literaria; desea plasmar y dejar constancia más allá de toda duda de que lo que lo constituye en tanto de sujeto no es su devenir, sino su ser. Lo único, lo inmutable que hay en él, esa promesa de beatitud y de bondad está siempre allí, esperándole al regreso de sus oscuros viajes. Porque él lo sitúa allí donde nada puede dañarlo ni alcanzarlo, donde estará siempre disponible para irrigar el espíritu y la vida de Rousseau con un sentido prístino, inviolado. La infancia y la edad primitiva del hombre son, en sus formas respectivas, el origen en la ontogénesis y la filogénesis del mito de la autenticidad perdida.

Es innegable que, como dice Carmen Iglesias, “Si hay un tema recurrente en el siglo XVIII es el viejo tema moralista del ser y el parecer; el del enfrentamiento entre mentira y verdad; el de la dicotomía entre la opacidad de lo real y la transparencia ideal”³⁶. Y quizás deberíamos detenernos aquí antes de continuar, para preguntarnos, si la cuestión resulta tan manida, ¿tiene

que sea, que no tenga algún vicio feo”. Rousseau, Jean-Jacques, *Confesiones*, L.X, Barcelona, Planeta, 1993, p. 542.

³⁵ Stoichita, Victor I., “Pintar el paso del tiempo. Autorretrato y autobiografía en la obra de Rembrandt”, en *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 240; Starobinski, Jean, *Montaigne en Mouvement*, París, Gallimard, 1982, p. 43.

³⁶ Iglesias, Carmen, “La máscara y el signo, modelos ilustrados” en *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, p. 295.

entonces algún sentido tratar de ahondar un tema sobre el que ya está todo dicho? Precisamente porque es un recurso retórico que se ha vuelto tan habitual, un *topos*, es por lo que sostengo que hay mucho aún por decir a propósito de la máscara. Todos los autores usan el término, es decir, que hacen referencia al él como *cliché* porque así pueden dar por supuestos toda una serie de valores y prejuicios que generan consenso en el auditorio potencial sin tener que detenerse a analizar en qué se fundamentan esos mecanismos³⁷. Mi intención es decir un poco de lo mucho que aún no se ha dicho sobre su modo de formación y sus funciones dentro de la sociedad. El *leitmotiv* de la máscara será, para nosotros, esa realidad invisible a fuerza de resultar evidente y estar siempre ante la vista, sobre la que de pronto nos interrogamos, inquietos. Como el que una mañana detiene su mirada sobre el rostro que lo contempla al otro lado del espejo y se dice “Sí, yo soy yo, eso está claro, pero... ¿quién soy yo, realmente?”. Por supuesto, no creo que la pregunta sea susceptible de recibir una respuesta definitiva, pero la indagación enriquecerá el análisis y mejorará nuestra capacidad de comprensión de ese fenómeno complejo que llamamos identidad. Rousseau no es uno de los autores que sólo emplean episódicamente el recurso al rechazo de las máscaras en busca de una legitimación circunstancial de sus argumentos, sino que ese rechazo es nuclear para el desarrollo de su idea de yo; y, por supuesto, también lo fue en su desarrollo como evento psicológico que moldea la personalidad de nuestro autor a lo largo de su biografía.

El primer escalón de la reconstrucción del mito de la máscara tal y como lo relata Rousseau lo encontramos en su *Emilio o De la educación*, Así pues, el estadio inicial que abordaremos en este estudio se refiere a la pedagogía, a la *Bildung* de la persona y los mejores medios para preservar al infante de la nefasta influencia de los otros. No deja de ser trágicamente cómico asistir a los esfuerzos contradictorios de Rousseau, cuando tiene que concretar su programa educativo y explicar al lector cómo pretende que el niño aprenda a asumir sus limitaciones sin que en ello intervenga la prohibición directa de su tutor. La tensión que el pedagogo debe intentar resolver se plantea a partir de dos exigencias antinómicas: la necesidad de curtir al joven en el trato con los otros y el deseo de preservarlo en su supuesta pureza originaria frente a la corrupción de la sociedad. Para que el niño no genere las actitudes serviles y traicioneras de aquel que se encuentra sometido a un poder injusto, el pedagogo debe arreglárselas para hacer que el niño vea frustradas sus tentativas, pero sin que pueda atribuir a su tutor una intervención coactiva. Para que parezca que ha sido la propia naturaleza, o el destino el que prohíbe

³⁷ Vattimo usa el concepto de máscara para analizar la obra de Nietzsche, aunque sin articular un aparato crítico sobre el uso habitual de la metáfora de las máscaras. Por lo tanto, dicho análisis, aunque digno de atención y el máximo interés, diverge notablemente del interés teórico del presente trabajo. *Vid.* Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona, Península, 2003.

y no otro hombre al que está sometido. Por supuesto, a parte de la dificultad de poner en práctica tales estrategias (que por lo demás tampoco aparecen concretadas más allá de estas someras instrucciones que acabo de mencionar) está claro que esto solo logrará retrasar hasta un cierto momento el descubrimiento traumático por parte del niño de que está sometido a una red de poder que impone sus prerrogativas sobre la libertad y el cuerpo del sujeto. Tarde o temprano, el niño se hará mayor y tendrá que tomar contacto con la sociedad, y entonces ¿qué sucederá? Rousseau nos lo explica así:

El hombre de mundo está entero en su máscara. Como casi nunca está solo consigo mismo, es un extraño para sí y no se halla a gusto cuando se ve forzado a entrar en su interior. Para este hombre lo que él es no es nada, lo que parece es todo³⁸.

Así, el hombre mundano pierde la noción de su valía genuina y confunde los simulacros de sí mismo que se proyectan en el mundo de las apariencias con su yo verdadero, es incapaz de entrar en comunión consigo mismo, de conocerse a sí mismo³⁹. Este discurso es bastante frecuente en la literatura filosófico-moral, especialmente el tema de la unión consigo y la dispersión e incapacidad para llevarla a cabo de la que adolecen las almas perversas. Ya en el siglo XVII autores como François Lamy abordaban el conocimiento de uno mismo en los términos del rechazo mundano que no sólo es el del asceta, sino sobre todo el del erudito, y la diferencia que existe entre la huida del mundo y la huida de uno mismo⁴⁰. Dejando a un lado el cariz más marcadamente religioso del tema del retiro interior, lo cierto es que, como proyecto pedagógico, no es posible pasar por alto la eventualidad fatal de una futura toma de contacto del muchacho con el mundo y los hombres. Entonces, ¿cómo se propone nuestro pedagogo preparar el terreno para este acontecimiento, cuya naturaleza potencialmente traumática debería prevenir? ¿es acaso toda la labor del protector del niño aislarlo de los males, o más bien prepararlo para enfrentarse a ellos? Pienso que, al menos en un punto del *Émile*, Rousseau encuentra una posible solución al problema, y la enuncia (lo que es particularmente interesante para el objeto de esta investigación) de nuevo mediante recurso a las máscaras. Debo advertir, no obstante, que aquí Rousseau habla de “máscaras” en el sentido literal, refiriéndose a los objetos materiales que se utilizan para los disfraces, por lo que la dimensión metafórica convive en este caso con su dimensión real o literal⁴¹. Esta terapia

³⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Émile*, Paris, Gallimard, la Pléiade, vol. I, cap. IV, p. 515 (la traducción es mía).

³⁹ Vid. Châtelet, François, “Re-présentation de Jean-Jacques Rousseau”, en *Communications et langages*, nº 10 (1971), pp. 45-52.

⁴⁰ Lamy, François, De *la connaissance de soi-même* (1694), Paris, Corpus del oeuvres de la philosophie en langue française, 2008. Vid. sobre todo en el Tratado , vol. I. Segunda parte, primera sección, I. *Le grand monde, plein de fugitifs de soi-mêmes*, pp. 47 y ss.

⁴¹ En realidad puede decirse que incluso en este caso, las máscaras de las que habla Rousseau podrían ser interpretadas en sentido metafórico, interpretación en la que coincidiría Mauro Amiño.

del enmascaramiento como forma de desensibilización progresiva es, en mi opinión, la idea que tiene Rousseau de cómo educar al joven Emilio para que aprenda lo que es estar en sociedad:

Todos los niños tienen miedo a las máscaras. Empiezo por mostrar a Emilio una máscara de figura agradable; luego alguien se aplica en su presencia esa máscara sobre el rostro: yo me echo a reír, todo el mundo se ríe, y el niño se ríe con los demás. Poco a poco le acostumbro a las máscaras menos agradables, y por último a figuras horribles. Si he hecho con tiento mi gradación, lejos de asustarse ante la última máscara, se reirá de ella como de la primera. Después ya no temo que le asusten las máscaras.⁴²

Este fragmento manifiesta un miedo a la exposición en el espacio público (el espacio de las máscaras) que se ve incrementado por la debilidad infantil y que los educadores dieciochescos se esfuerzan por curar, las más de las veces mediante terapias de choque⁴³, tiene aquí un sentido más preciso. Rousseau se decanta más bien por una forma de sensibilización progresiva al estímulo que produce la fobia, por decirlo en el lenguaje de la psicología cognitivista. La mayor angustia que acechaba a Rousseau y que le obligaba a esconderse en soledad para mostrarse en sus escritos, era seguramente una fobia social. Se trata del temor a hacer el ridículo, a equivocarse, a mostrarse vulnerable ante la mirada escrutadora de la comunidad que le juzga como pecador, culpable de delitos inimaginables, o la sarcástica sonrisa de todos los Voltaire que le asaetan por considerarlo un pretencioso y un ingenuo puritano.

No resultaría, pues, desacertado, pensar que el miedo al que se refiere Rousseau no es un miedo indeterminado, sino precisamente el miedo a las muecas, al extrañamiento que se producirá cuando se encuentre en un salón lleno de personas desconocidas que esperan el momento de hacerle tropezar y reírse a su costa. La terapia recetada es una aproximación gradual al objeto de la fobia, un habituarse paulatinamente al tipo de rostros falsos y gestos fingidos que integran la interacción mundana, para evitar que un choque demasiado repentino provoque el derrumbe del joven muchacho precisamente en el momento de su presentación en sociedad. Pero, ¿no es esa risa del niño que “ríe con todos los demás”, sin saber muy bien por qué, incitado por el impulso de emulación, un principio de fingimiento? Necesitará un maestro de dicción, un maestro de danza y uno de teatro, personas que le enseñen a ser un buen actor. Por supuesto, Rousseau no habla de estas figuras, e incluso podríamos muy bien decir que el maestro de danza, por ejemplo, es la figura central de un programa educativo opuesto al del *Emilio*, el de la alta sociedad⁴⁴.

Vid. Armiño, Mauro, “Introducción” a Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio*, Madrid, Alianza, 1998, p. 80 (en una nota al pie marcada con *)

⁴² Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio, op.cit.*, Armiño, Mauro, (trad.).

⁴³ Sobre la pedagogía del endurecimiento físico en el siglo XVIII, vid. Vigarello, Georges, *Lo sano y lo malsano* (1993), Madrid, Abada, 2006.

⁴⁴ Para la importancia del maestro de danza y de dicción en la educación de los jóvenes nobles, consúltense las cartas de Lord Chesterfield a su hijo, sobre las que trataremos en detalle más

Devolviendo la cuestión a la lectura que nos permite el propio autor, no creo que se trate aquí de hacer alcanzar un cierto grado de maestría en las artes de la interpretación, cosa que no hubiera dudado ningún preceptor de aristócratas hasta la fecha, sino de habituarle a este tipo de imágenes lo suficiente para permitirle mantener el tipo con entereza, pero no tanto como para hacerle adquirir un gusto nocivo que lo debilitaría: “El niño sólo es malvado porque es débil; hacedlo fuerte y será bueno”⁴⁵.

Sin embargo, la “sociabilidad”, el gusto por la sociedad de los hombres es lo que nos hace humanos, y esta característica no escapa a Rousseau, quien le atribuye la propiedad de ser un añadido artificial de la cultura. El hombre en estado salvaje es solitario, y por tanto independiente y libre; cuando comienza la civilización, la cultura y la industria, lo que se ha dado en llamar el *progreso*, la naturaleza humana originaria se pervierte, se hace gregaria y aparecen la falsedad, la manipulación, la sumisión y todas las lacras de la raza humana. Es evidente que este correlato filogenético de la pérdida de inocencia del niño en la narración ontogenética de la educación sentimental a la que aludíamos en el párrafo anterior nos permite establecer la consonancia de la infancia y el primitivismo como una sola y única coordenada común en el pensamiento de Rousseau: la que designa el origen y el final del recorrido. El esquema que articula este ciclo es el siguiente: el escenario inicial es el Paraíso perdido, la naturaleza que aún no ha sido mancillada por la mano del hombre; el otro que aparece como obstáculo de la voluntad del yo plantea el deseo insatisfecho que empuja al pecado (la manzana del árbol, Caín y Abel) y finalmente, tras mucho vagar y sufrir, el reencuentro del paraíso perdido en forma de inocencia recobrada. Una y otra vez, a lo largo de su vida, Rousseau pone en práctica este mecanismo ficticio que produce una narración con sentido, con una teodicea y una teleología propias para arrullar el sentido de auto-pertenencia de Rousseau. Para reconfortarse, el filósofo se dice “yo soy único y distinto de todos los otros”, recurriendo a aquello que según su propio relato tiene en común con el resto de la especie humana: el yo que no es ese que aparece, sino el que era y el que volverá a ser.

En este caso no voy a recurrir, como viene siendo lo habitual, al *Contrato social* o al *Discurso sobre las artes y las ciencias* para evocar el idílico estado de naturaleza que va a constituir la petición de principio de toda la argumentación que se despliega para preservar la cohesión del sujeto. En su lugar, indagaremos en una obra más rica en aspectos íntimos y sensoriales, y menos implicada con un programa político: se trata de *Julie o la Nueva Eloísa*, un auténtico *best-seller* del siglo dieciocho. En ella, por supuesto, encontramos

adelante en este estudio. Vid. Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, conde de, *Cartas a su hijo*, Marc Fumaroli (ed.), Barcelona, Acantilado, 2006.

⁴⁵ Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio*, *op.cit.* Sobre la influencia de la perspectiva pedagógica de Rousseau en los ideales educativos modernos, vid. Klaus Runge, Andrés, “La paradoja del reconocimiento de la niñez desde la pedagogía. Reflexiones en torno al eco rousseauiano”, en *Revista de Educación y pedagogía*, vol. XI, n° 23-24, 1999, pp. 67-86.

alusión a las máscaras⁴⁶, pero el término metafórico que destaca por su gran peso en la articulación de los valores interiores que dan sentido a la novela es el velo. Las cartas entre Julie y Saint-Préux que componen la obra, a pesar de su evidente estilización formal, se presentan a sí mismas como testimonios de dos corazones que se desnudan mutuamente, y pretenden ser tomadas como tales. Aunque muchas de las formas de expresión que aparecen en esta obra puedan parecernos hoy risibles o aburridas, la sensibilidad y gran parte del lenguaje de las emociones con el que el autor está experimentando en estas cartas han preservado su sentido para el lector contemporáneo. Sobre todo resulta interesante constatar que a través del intercambio epistolar asistimos a un momento de desvelamiento entre dos seres humanos unidos por los vínculos del amor-amistad, precisamente del tipo que las relaciones sociales mundanas tienden a prevenir. No nos hemos alejado del ámbito de lo pedagógico, ya que el platónico enamorado Saint-Préux era al comienzo el tutor y profesor de la joven Julia, oficio que por escrúpulos de conciencia acaba abandonando. Aunque ella se casa con otro y su amor nunca alcanza la consumación carnal, ambos pasan juntos por un recorrido de áscesis de la carne, a resultas del cual la pureza del amor no puede sino salir revivificada y fortalecida.

Así, tenemos un modo de expresión, el del desvelamiento, que se articula en dos ámbitos: el de la interacción íntima y el del conocimiento; ya que este intento de llegar a conocer al otro tiene su correlato en la relación del individuo con la naturaleza. La función del velo con el que la naturaleza cubre todas las cosas es hacerlas brillar en su esplendor sobrenatural, el que les atribuye la mirada arrobada del espectador ante el espectáculo de lo sublime.⁴⁷ La experiencia de la revelación, la epifanía del paseante solitario o del viajero de Friedrich ante el mar de niebla en la célebre pintura, refleja a la perfección la naturaleza de ese velo que permea toda la escritura de la Nueva Eloísa. El desvelamiento aparece como una operación visual que cubre y a la vez desnuda la Naturaleza, la hace accesible en tanto que apariencia y excita nuestra curiosidad. El anhelo del ser humano se convierte, como Saint-Préux, en un *oeil vivant*, un ojo viviente hecho de puro anhelo de penetración, que busca ver más allá de la imagen, que persigue incansable. Con gran belleza expresa el crítico Starobinski esta relación de fascinación que excita el deseo, al decir que “lo oculto fascina”. Montaigne explica, a propósito de Poopea, que las mujeres se velan para incitar los ataques de sus pretendientes, como una fortaleza rodeada de altos muros resulta un reclamo irresistible para los atacantes⁴⁸. De este modo, “hay en la disimulación, y en la ausencia, una

⁴⁶ Sobre las reflexiones en torno a la cuestión de la falsa apariencia de las reuniones sociales en *La nueva Eloísa*, véase especialmente el cap. II carta 14.

⁴⁷ En este sentido, resultan de interés también las reflexiones sobre la interioridad del sujeto virtuoso en la novela *La Nueva Eloísa* que hace Thomas Pavel en *Representar la existencia* (2003), Barcelona, Crítica, 2005, pp. 181 y ss.

⁴⁸ Montaigne, Michel de, *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 928.

fuerza extraña que obliga al espíritu a volverse hacia lo inaccesible”. La sombra que nos excita, suscita en nosotros una espera sin nombre, nos deja pasivos y paralizados, habiendo renunciado a nuestra propia voluntad para dejarnos habitar por el llamado imperioso de la ausencia.”⁴⁹ Si lo oculto es el otro lado de una presencia, una ausencia convertida en presencia por presentimiento, los objetos de la naturaleza permiten “pre-sentir”, designan tras ellos un espacio mágico. Este espacio, que para Rousseau es el reino de la Verdad Absoluta, resulta ser la fuente de su sentido inquebrantable del yo.

A menudo surge la duda de cómo alguien tan exageradamente pesimista con respecto a la situación moral y material de sus prójimos como lo fue Rousseau, podía mantener esa fe indestructible en la bondad de la naturaleza humana. Creo que la respuesta a este interrogante está, más en la *Nueva Eloísa* que en el *Contrato Social*. Para aclarar esto, creo que no estaría de más describir brevemente el paisaje que opera como escenario de la novela. En la naturaleza, en las altas montañas donde transcurre la narración, el aire es más puro, los sentidos muestran colores más vivos y se produce una especie de euforia (similar a la que experimentaban los personajes de la casa de reposo en *La Montaña Mágica* de Thomas Mann). Es cierto que Rousseau parece ser el profeta de la pasión por la montaña, entre otras muchas modas del romanticismo. Podría mencionarse como precedente el viaje a la montaña de Petrarca, aunque creo que las diferencias son suficientemente evidentes como para reservar al ginebrino un lugar exclusivo en la prefiguración de esta manía ecologista por el aire puro. (Y es que ni a Petrarca⁵⁰, ni a ninguno de sus contemporáneos, se le hubiera ocurrido que el aire enrarecido de las montañas pudiera ser bueno para la salud).

En el caso de los personajes de Rousseau, la ascensión a la montaña garantiza, además de la buena salud del cuerpo y el incremento de los efectos placenteros de los sentidos, que le permiten ver con más claridad en la distancia, la purificación espiritual. Esta ascensión, que se convierte en permanencia, es la primera condición para la metáfora del velo: la naturaleza es como la niebla de las cumbres que al disolverse deja sitio a la infinita transparencia del espacio contemplado a través del aire enrarecido, pobre en oxígeno y no viciado por los miasmas de la ciudad. El velo de la naturaleza desvela al hombre. La naturaleza es “tan bella que su contemplación inflama las almas de amor por un cuadro de tal belleza les inspira junto con el deseo de concurrir a tan bello espectáculo, el temor de turbar su armonía, y de allí nace una exquisita sensibilidad que otorga a aquellos que están dotados de ella, de gozos inmediatos y desconocidos para los corazones que no se han visto

⁴⁹ Starobinski, Jean, *L'oeil vivant* (1961), París, Gallimard, 2008, p 9 y ss.

⁵⁰ Petrarca, Francesco, “Subida al monte ventoso”, en *Manifiestos del humanismo*, Barcelona, Península, 2000, pp. 25-35. Sobre la presencia del paisaje montañoso en el romanticismo, *vid.* Sunyer Martín, Pere, “Humboldt en los Andes de Ecuador: ciencia y romanticismo en el descubrimiento de la montaña”, en *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, N° 4, 2000, pp 55-78.

encendidos por las mismas contemplaciones.”⁵¹ Así pues, la contemplación del espectáculo natural inspira una suerte de *juissances immédiates* que sólo el rousseauiano conoce y que no van dirigidas particularmente al Creador, sino a todo lo que constituye su obra, en una forma de panteísmo en el que sí puede darse la amistad como transparencia entre dos corazones.

Por supuesto, cuando Rousseau postula el estado de naturaleza no cae en el error de considerarlo como un fenómeno histórico, datable, ya que entiende perfectamente que su función como constructo simbólico-explicativo no es satisfacer la *Verstand* del intelecto que busca una verdad empírica, sino de entrar en comunión con la *Vernunft*⁵², la razón que busca producir sentido a partir del marasmo de las cosas que se retuercen enloquecidas en el mundo del hombre civilizado. Igual que la infancia es el sueño dorado de la inocencia, el estado de naturaleza funciona como grado cero de la conciencia humana; un momento tan inestable que igual puede decirse que el hombre era totalmente bueno como que no era en absoluto ni bueno ni malo, ya que no tenía aún el conocimiento de la mentira y la maldad, un conocimiento que sólo podrían darle sus semejantes. Es el estado de Adán antes de conocer a Eva y morder la fruta del Árbol Prohibido. La íntima sociedad de unos pocos amigos bien escogidos en que transcurren las peripecias de los personajes en *La Nouvelle Eloïse*, al igual que la profusión de celebraciones agrícolas con música y danzas típicas del estilo bucólico desde el Renacimiento, son elementos que nos “desvelan” la novela como la historia de la recuperación de un tiempo perdido, el tiempo de la comunión de los corazones en que el individuo coincide consigo mismo y triunfa en su intento de ser virtuoso, como demuestra la muerte beatífica y heroica de la protagonista. Durante todo el relato la naturaleza ha funcionado no sólo como premisa explicativa del mito genealógico que preside el desarrollo del ser humano, sino como condición de posibilidad, como medio a través del cual la hazaña se realizará⁵³.

Lo que Sartre identifica con la ilusión panteísta de fusión de la conciencia con el todo es aquella presencia absoluta que Rousseau señala como el punto que legitima los orígenes del yo: “precisamente porque el conocimiento no es ausencia, sino presencia, no hay nada que separe al cognoscente del conocido.”⁵⁴ A juicio de Sartre, esta experiencia de fusión no es sino una forma de fascinación por el objeto, que lo hace resaltarse sobre un fondo vacío, “en la fascinación no hay más que un objeto gigante en un mundo

⁵¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Julia o la Nueva Eloïsa*, Madrid, Akal, 2007, p. 89 (1ª parte, carta XXII).

⁵² Sobre la distinción kantiana entre *Vernunft* y *Verstand*, vid. Arendt, Hannah, *La vida del Espíritu*, Madrid, Paidós, 2002, p. 41.

⁵³ Quizás convendría preguntarse aquí qué tipo de concepto tenía en mente Rousseau cuando usaba la palabra “naturaleza”. Como los planteamientos cartesianos y la noción de progreso han quebrado la imagen del mundo clásico de la naturaleza como límite externo a la acción humana, asumiremos que la naturaleza de Rousseau no es y no puede ser otra cosa sino un límite interno. A este respecto, vid. Vicente Serrano, *La herida de Spinoza*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 71 y ss.

⁵⁴ Sartre, Jean Paul, *El Ser y la Nada*, Buenos Aires, Losada, 2006, p. 256 y ss.

desierto”. La fusión no es posible porque significaría “la solidificación del *para-sí* en el *en-sí* y, a la vez, la desaparición del mundo y del *en-sí* como presencia”. De alguna forma, parece que la conclusión de *El ser y la nada* es que el hombre y el mundo están efectivamente imposibilitados para ese estado de comunión y que el único estado posible es el “como si” (que podría ser también caracterizado como la actitud del actor). El momento de fusión con el todo se manifiesta para el espíritu romántico, significativamente, como experiencias momentáneas de goce que reafirman la experiencia de comunión con el todo en la novela, y que en la vida de Rousseau correspondía con toda probabilidad a su intento de encontrarse consigo mismo en sus paseos por el campo, al tiempo que se mostraba tal cual era a través de sus escritos. Proyecto complejo que ocupaba buena parte de sus veladas solitarias bien entrada la mitad del siglo XVIII, el de estar en paz consigo mismo en una lucha constante, de la que son testimonio las *Confesiones*:

Yo sabía que se me presentaba a los ojos del público bajo un aspecto tan poco parecido al mío, y a veces tan disforme, que, a pesar de lo malo, de que no quería callarme nada, no podía menos de ganar aún, mostrándome tal cual soy. Por otra parte, como esto no era hacedero sin sacar a la luz también el modo real de ser de otras personas, y por consiguiente no pudiendo esta obra aparecer sino después de mi muerte y la de muchos otros, esto me animó a hacer mis *Confesiones*, de que jamás hubiera tenido que avergonzarme delante de nadie. Por tanto, determiné consagrar mis ocios a llevar a buen término esta empresa, y me puse a recoger las cartas y papeles que podrían guiar o despertar mi memoria, echando de menos en gran manera todo lo que había rasgado, quemado y perdido hasta entonces”.

Haría falta inventar un lenguaje tan nuevo como mi proyecto [...] lo haré como me venga, cambiaré sin escrúpulo mi humor, diré cada cosa como la siento, *sans recherche*, *sans gêne* [...] mi estilo, desigual y natural, a veces sabio y a veces loco, grave y alegre, será parte él mismo de mi historia.⁵⁵

Algunas de las circunstancias personales de la vida de Rousseau esclarecen gran parte del recorrido que implicaba esta particular búsqueda de uno mismo⁵⁶. En su juventud, Rousseau se presenta como un joven tímido y tremendamente casto al igual que apasionado; un vagabundo en busca de castillos con princesas a las que rescatar, con cabeza llena de versos latinos y el sentido de la *virtus* de los autores romanos de la Antigüedad. Su primer contacto con su futura protectora, Mme. de Warens, está recubierto con todos los signos del mágico reencuentro con su madre (perdida al nacer), y al mismo tiempo sigue escrupulosamente los ritos del amor cortés, ritos internos y sagrados que no se corresponden con la torpeza de sus ademanes. El mismo suceso, aunque sin connotaciones incestuosas, lo encontramos en el caso de la

⁵⁵ Rousseau, Jean-Jacques, *Confesiones* (1782), Barcelona, Planeta, 1993, p. 542. Para la edición francesa original véase *Oeuvres Complètes*, Paris, La Pleiáde, 1959, vol. 1, libro X, pp 1153-1154.

⁵⁶ Con respecto a los sucesos de la vida de Rousseau, a parte de las *Confesiones*, puede obtenerse un relato enormemente interesante en *El perro de Rousseau*, centrado particularmente en la relación entre Rousseau y Hume. Vid. Edmonds, David, *El perro de Rousseau*, Barcelona, Península, 2007.

cena de Turín⁵⁷ donde brilla gracias al conocimiento filológico y luego se eclipsa, cuando sus manos temblorosas derraman el agua sobre la falda de la joven dama. Al igual que el Marcel de Proust, supera la humillación de pertenecer a una clase inferior mediante su dominio de las palabras.

En otra ocasión, una dama le sorprende mientras la espía, pero no mirándola directamente, sino contemplando su reflejo en un espejo que se encuentra en la habitación. El *voyeur* es descubierto por un doble efecto del mismo artefacto que está usando para desvelar la intimidad de su objeto amoroso, y cae de rodillas implorante, súbitamente expuesto, convertido a su vez en imagen para ser observada, consciente de ser un objeto de la mirada de otro. Este juego de espejos que alimenta la llama de una pasión de amor cortés masoquista y entregado, nos lleva a suponer que en sus relaciones con el otro, sobre todo con el otro idealizado que encarnan estas figuras femeninas, Rousseau aspira a reconocerse en el otro, pero del mismo modo que Narciso se reconoce en su propio reflejo. Incapaz de aceptarse, de amarse realmente a sí mismo como efecto de la moral calvinista presente en su educación, necesita al otro como un espejo donde poder reflejarse, soñando quizás hasta el último momento con esa amistad plena, de alma a alma, que Montaigne sostenía haber manenido con La Boétie⁵⁸. Pero este ideal de relación implica a un otro muy especial y difícil de encontrar: el otro inmediato de la amistad verdadera, o el amor puro.

Esta búsqueda del yo en el espejo del otro le lleva, en algunas ocasiones de su juventud a enajenarse de su propia identidad, adoptar durante horas, e incluso días, identidades ficticias como caparazones que le permiten relacionarse con desconocidos. Fingiéndose profesor de música, o usando prestado el nombre de un compañero de viaje conocido en el camino, Rousseau mistifica su propia identidad, aunque al final la máscara cae y vuelve a ser la misma criatura desvalida. Con el paso de los años, las circunstancias van influyendo en Juan Jacobo, que llega a convertirse en un escritor renombrado: Rousseau, aunque esto no le hace sentirse mucho mejor, pues ve ataques y envidia por todos lados. Hasta que por fin, un día, halla (o cree hallar) la solución perfecta:

Hasta entonces yo había sido bueno; desde aquel momento fui virtuoso, o a lo menos apasionado por la virtud. Esta pasión había empezado en mi cabeza, mas había pasado a mi corazón. El más noble orgullo germinó en los restos de la desarraigada vanidad. No simulé nada: fui efectivamente lo que parecí, y, lo menos por espacio de cuatro años que duró esta efervescencia, nada grande y bello es capaz de tomar asiento en el corazón humano, de que no fuese capaz el mío quedando entre el cielo y yo. He ahí de dónde nació mi súbita elocuencia, he ahí cómo se derramó en mis primeros libros este fuego celestial que me

⁵⁷ Confesiones, *op.cit.*, Libro III, pp. 94-96.

⁵⁸ “Careciendo de un amigo que me perteneciese completamente, necesitaba otros cuyo impulso sobrepusiese mi inercia: así es que cultivé y estreché mi amistad con Diderot, con el abate de Condillac, así es cómo contraí una nueva con Grimm, aún más estrecha”. Rousseau, *Confesiones*, *op.cit.* p. 432.

abrasa y de que no se había perdido la menor chispa durante cuarenta años, porque todavía no estaba encendido.

Yo estaba verdaderamente transformado; mis amigos y mis conocidos no me reconocían ya; no era éste aquel hombre tímido y más bien vergonzoso que modesto, que no se atrevía a presentarse, ni a hablar, a quien desconcertaba la menor chanza, a quien hacía sonrojar la mirada de una mujer. Audaz, valeroso, intrépido, llevaba a todas partes una seguridad tanto más firme en cuanto era sencilla y residía más en mi alma que en mi exterior. El desprecio que mis profundas meditaciones me habían inspirado por las costumbres, las máximas y las preocupaciones de mi siglo, me hacían insensible a la zumba de los que las tenían, y aplastaba sus agudezas con mis sentencias como aplastaría un insecto son mis dedos. ¡Qué cambio! Todo París repetía los acres y mordaces sarcasmos de ese hombre que, dos años antes y diez después, no ha sabido hallar lo que tenía que decir, ni la palabra que debía emplear. Búsquese la situación del mundo más contraria a mi carácter y se hallará la mía. Recuérdese uno de esos cortos instantes de mi vida en que dejaba de ser yo convirtiéndome en otro, por ejemplo, el momento de que hablo; mas en vez de durar seis días o seis semanas, aquél duró seis años y quizás duraría todavía, sin las circunstancias particulares que lo hicieron cesar y me volvieron a la naturaleza, por encima de la cual, había querido elevarme.

Este cambio comenzó tan luego como dejé París, y el espectáculo de los vicios de esta gran ciudad dejó de alimentar la indignación que me había inspirado. Cuando ya no vi a los hombres, dejé de despreciarlos [...] Este estado más dulce, aunque menos sublime, amortiguó muy pronto el ardiente entusiasmo que me había arrebatado durante tanto tiempo; y sin ser notado, casi sin advertirlo yo mismo me volví miedoso, complaciente, tímido, en una palabra, el mismo Juan-Jacobo que había sido antes.⁵⁹

Las declaraciones de Rousseau en estos párrafos revisten un carácter decisivo para la articulación del punto de inflexión que deseo marcar a continuación. El relato es doble: testimonia el esfuerzo por amoldar la persona a un ideal de sujeto y a continuación su abandono a causa de (se nos dice) el alto precio a pagar y un objetivo más elevado que sólo puede cumplirse en soledad. Probablemente, la causa de este abandono fuera sencillamente que el proyecto es irrealizable. Rousseau deja las máscaras de quita y pon, y por unos años (no está muy claro si son cuatro o seis) cree haber hallado lo que buscaba: una máscara única de virtud, absolutamente transparente, o que, al menos, reproduce bastante bien su ser interior. Ha dejado de ser un masoquista⁶⁰ atormentado para convertirse en un mártir de la pureza y la virtud. El problema es que representar ese ideal todo el tiempo le agota y los otros continúan acosándolo. Así que finalmente cede, y decide aparecer de otro modo, mediante un artefacto: las *Confesiones* son ese artefacto que permite a Rousseau ser un personaje conocido que no quiere ver a nadie,

⁵⁹ Rousseau, *Confesiones*, *op.cit.*

⁶⁰ El masoquismo de Rousseau no es una licencia poética, sino un hecho bien constatado, tratado por los primeros psicólogos y alienistas (Krafft-Ebing y Freud, entre otros) como el más famoso precedente de Sacher Masoch. El mismo Rousseau inaugura sus *Confesiones* contando la manera en que adquirió esta tendencia al recibir una azotaina de cierta pariente, y que desde entonces sólo espera, sin atreverse a suplicarlo, que una mujer vuelva a someterlo de aquella manera. Es curioso que no se atreva a confesárselo a solas a las mujeres, pero sí a publicarlo en sus memorias. *Vid.* Assoun, Paul-Laurent, “El contrato sexual. La escena infantil masoquista de Jean-Jacques Rousseau”, en *Lecciones psicoanalíticas sobre el masoquismo*, Argentina, Nueva visión, 2005; Traver, Francisco, *Un estudio sobre el masoquismo*, Madrid, Visión Net, 2006.

una figura presente/ausente en el mundo. Esta estrategia pretende proteger su yo de las sacudidas del encuentro inmediato con los otros, pero no consigue dominar a esos “otros rousseaus”, esos simulacros que vuelan por el universo literario, lo que otros dicen de él, monstruo o héroe, Juan Jacobo no sabe cómo controlar esas copias no autorizadas de sí mismo que circulan libremente. En cualquier caso, se dice, la posteridad me juzgará bien, ellos serán más capaces de ver. Y en esa situación nos encontramos nosotros ahora. Tratar de verse a uno mismo, o más bien de ver el yo a través de Rousseau se parece a mirar en un caleidoscopio: nunca aparece dos veces la misma imagen. Aunque sí es verdad que ciertas formas se repiten y generan patrones.

Ya hemos hablado de la infancia, del estado de naturaleza, del encuentro con el yo y del precio de la celebridad, pero aún nos queda por tocar un aspecto decisivo que es el más directamente relacionado con el tema de las máscaras. Porque aún no hemos dicho que Rousseau, además de autor dramático, era también un actor. Me refiero, por supuesto, a un actor social, por lo que sólo ejercía en su vida diaria y no, que yo sepa, de manera profesional. Además profesaba un rechazo de corte platónico hacia los actores. Se paseaba por las calles de cualquier país civilizado de Europa (fue expulsado de unos y recogido en otros a menudo a lo largo de su vida) disfrazado de armenio, como consta en algún retrato y en las memorias de muchos de sus contemporáneos, afectando la bonhomía y la virtud absolutas cuando no estaba ocluido por la angustia o el rencor. Una de estas personas que lo conocieron fue Mme. Félicité Ducrest, condesa de Genlis, quien cuenta a propósito de este acontecimiento una historia que resulta muy sugerente: una persona avisa a Mme. de Genlis de que su marido piensa gastarle una broma, una *mystification, genre de gaieté fort à la mode, alors*, considerada divertimento en el siglo XVIII y que consistía en presentarle alguien a alguien bajo el nombre de otra persona⁶¹. Se trata de un juego de engaño que se construía sobre la identidad de algún personaje famoso que uno debería o desearía conocer. En este caso, le dice una amiga y confidente a la condesa, su marido planea presentarle al actor Prévile como si fuera el célebre filósofo Rousseau, a quien la joven señora arde en deseos de conocer. Mme. de Genlis está entusiasmada y encantada por el ingenio de aquella travesura, así que promete cumplir fielmente su papel y fingir no darse por enterada del engaño. El tiempo pasa y el marido parece haber olvidado su propósito, cuando un día el mismísimo Rousseau en persona (y no un actor) se presenta ante la puerta de Mme. de Genlis para escucharla tocar el arpa. Ésta recuerda de inmediato toda la historia y se dispone a interpretar el papel de la anfitriona sorprendida al tiempo que valora la ejecución de aquél Prévile que parece sobreactuar un poco. Lo divertido, por supuesto, es que es el propio Rousseau el que sobreactúa:

⁶¹ A propósito de esta costumbre, véase el cuento homónimo de Diderot y el capítulo que le dedica Mercier. Diderot, Denis, “Mistificación”, en *Cuentos*, Ellago Ediciones, 2009, p. 71; Mercier, Louis-Sébastien, “Mystifier. Mystification”, en *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1789, p. 194.

Confieso que nada en el mundo me ha parecido tan agradable como su rostro, que yo miraba como una mascarada [*masquerdade*]. Su traje, con los bajos de color castaño, su pequeña peluca redonda, todo su traje y su actitud no ofrecían a mis ojos sino una escena cómica [...] Pensaba que Préville era ingenioso y que, en su lugar, Rousseau no hubiera sido tan amable, porque mis risas lo habrían escandalizado...⁶²

En efecto, Mme. de Genlis, alegre y confiada, consigue ahogar a duras penas las carcajadas cada vez que se escucha a sí misma preguntarle a aquél hombre, con la más correcta duplicidad, preguntas cuyas respuestas habría de responder el mayor filósofo de Francia. El final de la escena es que ambos resultan estupendamente convincentes en sus papeles y, al salir el filósofo de la casa M. de Genlis, ésta sufre una conmoción al conocer la verdadera identidad de su huésped. Lo cierto es, dice reflexionando *a posteriori* la condesa, que de no haber sido por esta fortuita mistificación, ella nunca habría sabido qué decir ni qué hacer en presencia de su ídolo; incluso cree que habría estado mas bien seria y desabrida. Sin embargo, gracias a la ficción del engaño se comporta con total naturalidad, y el filósofo, que probablemente no se había visto tratado con tal espontaneidad a menudo en París, se abre a ella. También él puede entonces, gracias a su auténtico ser que coincide en aquél aparecer, mostrarse tal y como es, reír despreocupado y aliviar su tensión. Todo gracias a un engaño. “Lo más singular de todo –nos dice- es que esta conducta tan infantil y desconsiderada me valió las simpatías de Rousseau.”⁶³

Sin embargo, no es ésta la experiencia del trato social que Rousseau consigna en sus *Confesiones*, las cuales, tal vez precisamente por ser confesiones y no memorias, no anotan los mil detalles divertidos o *picquants* de los salones, sino que se centran en situaciones de rechazo e incomprensión. Cuando Rousseau casi ha conseguido por fin triunfar mediante la máscara única, se derrumba agotado y capitula; es el momento de huir al campo. En ellas se acumulan listas de los ultrajes padecidos y los afectos truncados, pero sobre todo se da testimonio de las evoluciones y la evolución de un extraño animal-Rousseau, un tanto al margen del género humano, que arremete por cobardía y huye como lanzando un desafío.

⁶² Genlis, Stéphanie-Félicité Ducrest, condesa de, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 2004, pp. 153 y ss. Es interesante observar qué tipo de respuestas dan las mujeres ilustradas a la opinión poco favorecedora que Rousseau da del rol de la mujer en la sociedad. Vid. Trouille, M. “The construction of female authorship as cultural critique in revolutionary France: Mme. De Genlis and Olympe de Gouges respond to Rousseau”, en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 1955.

⁶³ M. Gustave Dalby recoge la anécdota en que la condesa confunde a Rousseau con Préville en una comedia titulada *Madame de Genlis ou les deux Jean-Jacques* (París, 1834) obra ligera en dos actos salpicada de coplillas, que pone de manifiesto de forma irónica toda la problemática que hemos venido presentando.

1.2.2. El obstáculo y los otros: la crítica de la retórica.

En la teoría del Contrato Social, el obstáculo es aquello que se opone a los deseos del hombre y del progreso, ya que el hombre, al esforzarse por dominar a la naturaleza, genera formas de superar los obstáculos, penetrándolos o rodeándolos. Esta imagen tiene algo del oscuro resentimiento que se produce cuando las flores y los frutos empiezan a pudrirse y un aire seco arrastra la arena del desierto dentro de los límites del Paraíso. El hombre fuerza a la tierra, la viola, mata a los animales, y para hacer todo esto de forma organizada y a gran escala tiene que asociarse⁶⁴. El contrato social no es más que la alternativa al estado de animalidad primigenia que propone Hobbes. El hombre no es un lobo para el hombre, el hombre es bueno... pero empeora por momentos, y rápido. Así, ¿qué sucederá cuando el obstáculo son sus propios semejantes, esos compañeros a los que un contrato político vincula pero cuya dependencia es peligrosa?

La aparición del otro como obstáculo en el campo perceptivo del yo sólo es un poco anterior a la toma de conciencia, por parte de ese yo, de que el otro posee su propia área perceptiva y lo ubica dentro como un objeto más entre los otros⁶⁵. Dicho de otra forma: el sujeto descubre su dimensión objetiva, y esto no le agrada demasiado. El problema reside en hallar la forma de tener controlado ese desbordamiento del yo más allá de las fronteras del otro, de contener la invasión permanente del otro en el sagrado recinto del yo. Se trata de establecer las reglas del juego de la sociedad. Por supuesto, para Hobbes esto no plantea tan insuperables dificultades, ya que su visión del hombre es menos idealista. Lo curioso es que este es un punto en el que, precisamente, Hobbes y Rousseau coinciden con respecto al punto de partida, pero prefieren extraer conclusiones distintas. Para Hobbes el hombre no es sólo un lobo (eso era antes) sino sobre todo y antes que nada, un actor. Así lo afirma expresamente en el *Leviatán*:

La palabra *persona* es latina: en lugar de ésta los griegos tienen *Prósopon*, que significa el *Disfraz* [*Disguise*] o la apariencia externa de un hombre, imitada en el escenario; y a veces más concretamente aquélla parte de ella que distingue al rostro, como una *Máscara* [*Mask*] o *Antifaz* [*Visard*]. Y de la escena ha sido trasladada a cualquier representante de discurso y acción, tanto en los tribunales como en los teatros. Así que una *Persona* [*Person*] es lo mismo que un *Actor* [*Actor*] tanto en la escena como en la conversación común, y *Representar* [*to Personate*] es lo mismo que actuar o representarse a sí misma o a otro; y del que representa a otro se dice que es su *Representante* [*Person*] o actúa en su nombre [...] y se le llama en diversas ocasiones de maneras distintas, como *Representador* [*Representer or Representative*], *Lugarteniente* [*Lieutenant*], *Vicario* [*Vicar*], [*Attorney*], *Diputado* [*Deputy*], *Procurador* [*Procurator*], *Actor*, etc [*Actor and the like*].⁶⁶

⁶⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Del contrato social ; Discurso sobre las ciencias y las artes ; Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Alianza, 1998.

⁶⁵ Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada*, op. cit.

⁶⁶ Hobbes, Thomas, *Leviathan* (1651), Tuck, Richard (ed.), Cambridge, Cambridge University Press-Penguin Books, 1996, p. 112 (la traducción es mía). También resulta interesante a ese respecto este otro fragmento:

“A *person* is he, whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of another man... wether trully or by fiction. When they are considered as his

Aquí reside la principal divergencia entre ambos pensadores, puesto que Rousseau sería incapaz de asimilar como “natural” esta definición de Hobbes. El actuar no puede ser lo característico del ser humano: destruir, consumir, manipular... Si lo importante del ser humano es su alma, su esencia interior, entonces su atributo no puede ser la acción, ni siquiera el pensamiento, sino el sentimiento. Sin embargo, lo que llama la atención es precisamente aquello en lo que ambos autores están de acuerdo. Esto resulta doblemente curioso, ya que no sólo es una afinidad que reúne a las dos figuras antitéticas por excelencia de la filosofía que se enseña en la educación secundaria, sino que los reúne para atacar juntos una destreza que ambos poseen: la retórica. Tanto Rousseau como Hobbes están de acuerdo en advertir de los peligros que la retórica clásica humanística de matriz ciceroniana comporta para los individuos de una República. Ninguno de los dos sabios, a decir la verdad, tiene una imagen demasiado halagüeña del común de los mortales. Los consideran, seguramente con algún acierto, seres débiles que se mueven al son de las pasiones y según soplan los vientos, por lo que en la difícil tarea de instaurar en ellos una conciencia política autónoma, que, como es evidente, necesita de la autodeterminación para evitar que sean manipulados.

El escollo que pretenden evitar es el uso demagógico, manipulador, de los sofistas que arengan con estudiados recursos estilísticos para conseguir cautivar a su público sin recurrir realmente a la razón. Rousseau continúa desarrollando su idea, y en su *Ensayo sobre el origen del lenguaje humano* comienza a elaborar una forma alternativa de expresión directa al corazón, de cadencias musicales y que, como la música y la naturaleza, vayan al fondo del corazón de los hombres sin ensuciarse al pasar por su intelecto⁶⁷. Es decir, Rousseau propone un nuevo lenguaje, el de las *Confesiones* y el de la *Nueva Eloísa*, un lenguaje del sentimiento puro que toca la cuerda sensible de su auditorio. Abro aquí un paréntesis para aclarar que, a mi juicio, esta idea no carece de peligros, porque ese lenguaje formalmente depurado de florituras y referencias cultas, que va “directo al corazón” y “lo dice todo con muy pocas palabras”, parece ser el mismo que Theodor Adorno identifica en el clima intelectual alemán de preguerra como la “jerga de la autenticidad”. Adorno caracterizaba este discurso como un lenguaje panfletario con pretensiones de *supralenguaje*, pomposamente existencialista, que genera una especie de fetichismo del lenguaje en el que las palabras no se toman en tanto que conceptos, sino en tanto que signos simples con una verdad oculta que la razón no alcanza a tocar.⁶⁸ Sean cuales sean nuestras apreciaciones sobre el valor poético de un lenguaje semejante, lo cierto es que su capacidad para llegar a las masas es

own, then is he called a *natural person*: and when they are considered as representing the words or actions of another, then is he a *feigned* or *artificial person*.” *Leviathan*, Oakeshott, Michael (ed.), Oxford, Blackwell, 1946, p. 105.

⁶⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1781), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁶⁸ Adorno, Theodor, *La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 398 y ss.

precisamente un elemento que lo convierte en una solución mucho peor que el riesgo que pretendía conjurar. El “lenguaje del corazón” es, y será a partir del siglo XIX, un estilo frecuente en la política de masas puesta al servicio de la más baja demagogia, cosa que la vieja retórica humanista evitaba hasta cierto punto, ya que se mantenía dentro de unos límites formales y por su impronta erudita no era apta para todos los paladares.⁶⁹

En cierto modo encontramos aquí una nueva escisión del sujeto. Para su teoría política, Rousseau debe dar con un sujeto genérico, el “ciudadano”, que pueda articular una porción del individuo consagrada al espacio público y a la toma de decisiones de la acción política, a partir del cual sean posible extender normas a ámbitos generalizados de la conducta. Esto es una de las cosas que Kant más apreció de la teoría de Rousseau. También es lo que toman de él los miembros de la tradición liberalista de John Rawls, quien “encuentra en Rousseau el marco básico para el proyecto kantiano-liberal de construir un estado legítimo en torno al consenso de individuos moralmente autónomos unidos en una concepción de la razón común”⁷⁰. El problema sería cómo conseguir que todos accedan a esa razón común de manera autónoma, sin dejarse embaucar por los discursos ajenos y por las apariencias del poder. Ahí es donde se inserta la conocida máxima de Rousseau, según la cual en ocasiones es necesario “obligar al hombre a ser libre”⁷¹. Obligar a los ciudadanos a ser libres significa, más que rasgar sus ligaduras, generar un espacio isótopo para el discurso. Pero la teoría de Rousseau se desdobra: por un lado el hombre privado, y por el otro el ciudadano, producen dos versiones distintas del ideal individual. Así pues, ¿cómo casar la exigencia de racionalidad cívica con las demandas de un sujeto individualista y emotivo? Uno, privado, autónomo e independiente, que se representa como algo físico, un cuerpo solitario que tiende hacia su estado natural de pureza. El otro, el ciudadano como parte de un todo, de carácter moral y universal cuya condición necesaria es el contrato social. Rousseau postula en realidad dos tipos de sujeto, uno introyectado y otro capaz de acoplarse al sentido que la comunidad le otorga. Por un lado el yo privado y por otro el rol político. Para él la condición desgraciada de los hombres reside en esta contradicción entre ambos ideales que impide alcanzar ninguno de los dos. Se trata de la contradicción que Weber bautizó como la disyuntiva entre éticas de la responsabilidad y éticas de la convicción, o que tan fieramente refleja el drama de la *Antígona* de Sófocles. “Seres compuestos; de tanto servir a dos amos, no somos buenos ni para nosotros mismos, ni para los demás”, dice Todorov pensando en Rousseau, y además: “el hombre tiene un ideal doble, contradictorio; ahora bien, sólo puede ser feliz en la unidad”.⁷²

⁶⁹ Garsten, Brian, *Saving persuasion. A defense of Rhetoric and Judgement*, London, Harvard University Press, 2006.

⁷⁰ *Ibid.* p. 58; vid. Rawls, John, *A theory of justice*, Cambridge, Harvard University Press, 1971

⁷¹ Ciudadano en Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada*, *op. cit.* p. 557.

⁷² Todorov, Tzvetan, *Frágil felicidad, un ensayo sobre Rousseau*, Barcelona, Gedisa, 1987.

Antes de avanzar en la cuestión de la relación entre la división entre el sujeto público o exterior y el sujeto íntimo o interior (lo que nos llevará a la recepción de algunos aspectos de Rousseau por parte de Kant), me gustaría hacer una referencia a otro autor mucho menos conocido, vecino de celda del marqués de Sade en la Bastilla, y que como él era marqués, libertino, algo delincuente y escritor de libelos escandalosos. Me refiero a Anne Gédéon Lafitte, marqués de Pelleport (1754-1807). Un acercamiento a su desafortunadamente poco conocida obra *Los Bohemios*⁷³ puede sernos de utilidad. La novela nos cuenta la historia de un grupo de *philosophes* desharrapados, fuera de la ley, que dan cabida en su banda a varios capuchinos pícaros y a un capitán desertor, pero que caricaturizan sobre todo personas reales del *Gurb Street*⁷⁴ conocidas por el autor. Estos son un grupo de pedantes hiperretóricos sin el más mínimo asomo de moral excepto en sus palabras, que rebosan de todos los florilegios de la mitología clásica y representan el cánón desvirtuado del *homo politicus* romano. Lo curioso es que todos los compinches son neorrousseauianos convencidos, que han tomado la palabra a su ídolo en lo tocante al ideal de vuelta al campo (viven en un campamento en medio del bosque) y en cuanto a la libertad personal, y han olvidado o maquillado amablemente el rostro menos conveniente de su mensaje. Incluso el propio Pelleport, que nos transmite así la existencia de imitadores mercenarios del ginebrino, apodados *les Rousseau du ruisseau* (los Rousseau del arrollo, o de la cuneta)⁷⁵, se considera a sí mismo un auténtico seguidor de Juan Jacobo. Así nos lo hace ver su alter ego, el “poeta vagabundo”. Ahora bien, resulta que el susodicho marqués era, según todos los testimonios acerca de su vida: mujeriego, vagabundo, chantajista, especulador, libelista... era un desclasado de un tipo muy especial, que había transitado de arriba hacia abajo la escala social y cuya coincidencia ideológica con Rousseau, a pesar de todo, no deja de tener cierta verosimilitud. En particular, en lo que se refiere a la propiedad como el mal originario de la sociedad, de la que el pobre poeta se queja, invocando al “virtuoso ciudadano de la despreciable Ginebra” y exclama: “la propiedad es el siniestro carcelero que, por la noche, echa los

⁷³ La expresión *Bobémiens* nace en el siglo XVIII y alude a los gitanos, a menudo provenientes de la región de Bohemia, y por extensión a grupos de vagabundos desorganizados con pretensiones intelectuales, hasta llegar a convertirse, en el siglo XIX en el máximo ideal de la cultura bohemia parisina, rodeada del *glamour* de los pintores impresionistas y las bailarinas de can-can.

⁷⁴ *Gurb Street* designa la calle de Londres donde se refugiaron los libelistas franceses perseguidos por la policía de Luis XVI, y por extensión, todo el gremio de los bajos fondos literarios, la sátira política y la calumnia que promovían intereses financieros, principalmente el chantaje. Para un estudio más profundo de este tema, *vid.* Robert Darnton, “Introducción” a Pelleport, Anne Gédéon Lafitte, marqués de, *Los Bohemios*, Barcelona, Papel de liar, 2010.

⁷⁵ El término es genérico, pero se conocía así de forma específica al autor libertino Rétif de la Brétonne.

cerrojos con los que el hombre poderoso encierra a sus esclavos”⁷⁶. Pero con quien Pelleport tiene un parecido indudable es con su vecino de celda Donàtien, el otro marqués, mucho más célebre que el oscuro Anne Gédéon Lafitte. También a Sade le gustaba Rousseau⁷⁷, en particular la *Nueva Heloísa* y se nota que disfrutó casi tanto leyéndola como disfrutaría satirizando la *Pamela* de Richardson con su *Justine, o los infortunios de la virtud*.

Estas anotaciones tienen por finalidad servir como demostración de dos factores acerca de la difusión de la obra de Rousseau: (i) que el grado de epígonos fue notable hasta el punto de dar pie a un grupo identificable y plasmable en una obra satírica y (ii) que la distinción entre la retórica de la autenticidad y su homónima instrumentalizada no está tan clara, y que además la grieta entre los valores de lo íntimo y los de lo público convierte el “rousseauismo”, en las últimas décadas del siglo XVIII en una filosofía amable y acomodaticia para individuos cuya idea de la moral pública y privada era de lo más laxa incluso para los cánones de la época. Que la difusión de su obra y su pensamiento fue inmensa en su propia época es indudable; no lo es tanto que las personas que se apropiaron de este sistema de pensamiento hubieran sido del agrado de Rousseau.

Es bien conocida la anécdota según la cual Kant sólo modificó el horario de sus jornadas en dos ocasiones. Estas interrupciones en la, por lo demás, regular y ordenada vida del filósofo alemán coinciden con dos de los momentos históricos de mayor relevancia histórica y cultural del siglo XVIII; una de esas ocasiones fue la toma de la Bastilla en 1789, la otra, el día en que llegó a sus manos el *Emilio* de Rousseau. El influjo emocional que los escritos del ginebrino en Kant sería notable y su deuda fue recordada por el profesor de Königsberg en varias ocasiones; incluso llegó a compararle con Newton⁷⁸. Rousseau no instaura las leyes de la mecánica clásica, pero establece la noción central del sujeto autónomo, que sería de gran importancia para el sistema moral kantiano⁷⁹. Esta gratitud se debe a que Rousseau ha curado a Kant del

⁷⁶ Pelleport, Anne Gédéon Lafitte, marqués de, *Los Bohemios, op.cit.*, p. 93.

⁷⁷ Sade, Donàtien-Alphonse, marqués de, *Idée sur les romans*, Paris, arléa, 1997. En este pequeño opúsculo, el marqués confiesa sin sombra de ironía su admiración por el ginebrino.

⁷⁸ “Newton vio el primero la regularidad y el orden unidos a la máxima simplicidad, allí donde antes de él se hallaban el desorden y la multiplicidad mal combinadas y desde entonces los cometas recorren órbitas geométricas. Rousseau descubrió el primero en la multiplicidad de aspectos humanos existentes, la naturaleza profundamente oculta y la ley escondida por la cual, y mediante sus observaciones, la Providencia resulta justificada. Antes, la objeción de Alfonso e Manes era válida. Después de Newton y Rousseau Dios está justificado y la doctrina de Pope es desde entonces verdadera”. Kant, Immanuel, *Bemerkungen*, KGS, XX, pp. 58-59.

⁷⁹ “Este paralelo con Newton es extremadamente significativo: en una época en la que Newton constituía el modelo que todos querían imitar, esta representaba el más alto elogio. Según Kant, Rousseau ha desarrollado, en lo que concierne al conocimiento del hombre, un trabajo que es equiparable al de Newton en el ámbito del conocimiento de la naturaleza: por obra de ambos “is Gott gerechtfertigt”, o sea, hombre y naturaleza están ahora situados en una relación de no-contradicción, explicable de manera optimista (Pope) desde el punto de vista de un plan divino que actúa en el mundo según leyes precisas”. Pasqualucci, Paolo, *Rousseau e Kant*, Giuffrè, A. (ed.), 1974, Milano, Pubblicazioni dell'istituto di filosofia del diritto dell'Università di Roma, vol. II, p. 9.

sueño del dogmatismo moral con respecto a la humanidad, estimulándolo. Así pues, Rousseau era, para Kant, el Newton del universo moral. En opinión de José Rubio Carracedo, la relación entre Kant y Rousseau es *proteica*: “Kant leyó apasionadamente a Rousseau, pero lo interpretó desde su propia teoría. Así desactivó los principales conceptos políticos del ginebrino para aplicarlos a la ética. De todos modos, resulta claro que el influjo de Rousseau sobre Kant es muy notable en sus teorías antropológica, moral y educativa, mientras que es mucho más aparente que real en sus teorías política y jurídica. En cualquier caso, Kant mantuvo siempre en esto su independencia de criterio”⁸⁰.

La perspectiva kantiana del ser humano, inmersa en la cosmovisión ilustrada, comprende el mensaje de crítica al progreso que permea poderosamente la obra de Rousseau. En esto podemos decir que se distinguió de los contemporáneos ilustrados del ginebrino, como Diderot, D’Alembert y Hume, a quienes no dejaba de provocar una perplejidad notable. Kant, en cambio, entendió la obra de Rousseau ante todo como una investigación antropológico-social con intervención moral: se trataba de reconstruir la naturaleza humana originaria, oculta tras las peripecias históricas, las brumas civilizatorias y la desigualdad social. También Schiller, Lessing y el idealismo alemán se atenderán a esta clave interpretativa.⁸¹ Es más que posible, como afirma Gurvich en un artículo de 1922, que el influjo del discurso del *Vicario Saboyano* en el Emilio fuera de gran relevancia para la ulterior superación por parte de Kant del *moral sense* de Wolff y la forma dogmática de la moral⁸². La proyección universalizable de las consideraciones rousseauianas no se produce a partir de formas abstractas, formadas por el intelecto, sino del sentimiento auténtico experimentado por el alma y purificado por la razón. Esta conciencia de sí y de los otros que se genera a partir de la *compasión* es un elemento del *common sense* o *sensus communis*, que es el sexto sentido que nos permite coincidir con los otros. Poseer sentido común significa asumir que habitamos en un mundo compartido por cada uno de los seres humanos, y que constituye la base sobre la que establecer las normas de la sociedad. Esta particular dialéctica intersubjetiva entre la conciencia y la razón, que Carracedo califica de “constructivismo rousseauiano”, tiene como consecuencia el correcto desarrollo de la capacidad de juicio moral, la guía de un principio supraempírico e incondicionado “que es la única que nos enseña a conocer el bien y el mal”. Kant entendió sobre todo el legado de Rousseau como una labor antropológica desde el punto de vista moral; la primacía absoluta de la libertad prefigura la aparición del sujeto autónomo kantiano. Así, algunos

⁸⁰ Rubio Carracedo, José, “Rousseau y Kant: una relación proteica”, en *Revista de Estudios Políticos*, n° 133, 2006, p.

⁸¹ Rubio-Carracedo, José, *Rousseau en Kant*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 1998.

⁸² Rousseau, Jean-Jacques, “Emile”, en *Oeuvres Complètes, op.cit.*, pp 522 y ss. En cuanto al artículo de Gurvich aparece citado en Carracedo, “Rousseau y Kant”, *op.cit.*, p. 38. Christian Wolff, (1679-1754) fue representante de la tradición racionalista alemana originada en Leibniz, y una figura central de la *Aufklärung* o ilustración alemana.

concepto políticos rousseauianos son “desactivados” para ir a formar parte del programa ético kantiano. En cuanto al programa político y jurídico, parece que Kant mantuvo su propio criterio.

Rousseau se caracteriza, en primer lugar, por la crítica al modelo homogeneizador de progreso que plantea el pensamiento ilustrado. En segundo lugar, es característico de su pensamiento el optimismo sobre los orígenes y el pesimismo sobre la historia, que Kant, en cambio, invertirá, para profesar un pesimismo de los orígenes (la teoría luterana del mal radical) y un optimismo teleológico e histórico. Si bien ambos coinciden en postular la libertad como el rasgo característico de la moral “natural” del ser humano, Rousseau y Kant se diferencian a este respecto en que el primero no posee una definición sistemática de la naturaleza y en que el segundo ubica la fuente de ese ideal proyectándolo en el futuro y no, como el ginebrino, en un punto de partida indeterminado y mítico⁸³. No obstante, el influjo de Rousseau es perceptible en que, durante algún tiempo, Kant no duda de la bondad natural del hombre. Aunque tampoco cree que Rousseau pretenda seriamente el regreso a los orígenes precivilizatorios, como parece proponer en sus momentos más exaltados. Kant se consideraba a sí mismo además un gran conocedor de los hombres “por dentro y por fuera”, y su voluntad de redimensionar la figura humana como ente moral es indisoluble de la fe firme en la libertad, ya que la autonomía del ser humano es su única arma para luchar contra la determinación que sobre él ejercen factores externos e internos: el clima, la geografía, el sexo, la constitución, y por supuesto, la influencia de los otros. A partir de 1770 Kant adoptará un nuevo rumbo, distanciándose de Rousseau, al formular su ética formal del deber, que excluye toda apelación al sentimiento. En una de las *Reflexionen* afirma tajantemente: “Rousseau busca lo natural bajo lo artificial, busca la mayor perfección en el estadio civilizado sin contradecir la naturaleza. Pero se engaña teniendo esto por posible”⁸⁴

Kant y Rousseau descubren en la razón ilustrada un principio de lo humano más importante que el progreso, y es la autonomía del sujeto. Es el paso fundamental para la aparición del sentido de la interioridad romántica. Todo el desarrollo técnico, todas las habilidades sociales y manipulatorias del *homo sapiens* no tienen ningún valor si en la sede del ser que las controla no se ha establecido una capacidad volitiva autodeterminada (de ahí la crítica a la retórica). Para Kant el conflicto del sujeto con la sociedad se plantea en su “insociable sociabilidad”, una tensión constante entre intereses privados y públicos que se manifiesta en dos representaciones dispares de la persona,

⁸³ Vid. García Morente, Manuel, *Introducción a la filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 164 y ss.

⁸⁴ Kant, Immanuel, *Akademie Ausgabe* [Escritos de la Academia], 16: 063 25. Citado en Rubio Carracedo, José, “Rousseau y Kant: una relación proteica”, en *Revista de estudios políticos*, N° 133, 2006, p. 17.

entre lo comunitario y lo individual, entre lo natural y lo artificial⁸⁵. En este sentido, los dos grandes conceptos de la filosofía del siglo XVIII que permiten redefinir el panorama de las máscaras son los de libertad y autonomía. Todavía en el siglo XVII los individuos aceptan sus máscaras como algo que les ha sido dado por designio divino y que no pueden cambiar. Están atrapados en la estructura identitaria de unas propiedades esenciales que les determinan. El pensamiento ilustrado romperá con las determinaciones extrínsecas al individuo, permitiéndole emanciparse, elegir mediante el libre arbitrio y su voluntad qué lugar van a ocupar en la narrativa de sus vidas, negociando su situación en el mundo y rebelándose, de manera más o menos exitosa, contra el orden establecido. Así, el pensamiento de Rousseau será la herencia del romanticismo, que vuelve indóciles a los hombres. Sin embargo, el posterior desarrollo del pensamiento iluminista no soportará la indefinición rousseauiana entre el sujeto íntimo (que no exclusivamente privado) y el individuo-ciudadano, llamado a ejercer su capacidad de decisión en la esfera pública. La falta de delimitación entre las fronteras del sentimiento y la razón, las pasiones y el intelecto, debe ser subsanada y el *limes* reestablecido sobre la base de un conocimiento positivo del hombre. Este saber científico sobre la condición humana que traduce tanto signos como síntomas y extrae un significado de la figura, que lee el alma en el rostro y sabe extraer al hombre interior a partir de su apariencia externa, es la ciencia del hombre, la antropología. Pero no hay que pensar que antropología era como actualmente, un sinónimo de etnografía, que de hecho no existía todavía como tal en el siglo XVIII. El *logos* cuyo objeto es él mismo, es decir, el hombre, tiene a finales del siglo XVIII una impronta muy particular que se transmitirá a la labor etnográfica a partir de la obra de autores como Lévi-Strauss, pero que sobre todo ha tenido un papel fundamental en el desarrollo de la filosofía del siglo XIX y comienzos del XX.⁸⁶

⁸⁵ “El Hombre tiene propensión a asociarse, porque en ese estado siente más su condición de hombre, es decir, tiene el sentimiento de desarrollar sus disposiciones naturales. Pero también posee una gran inclinación a individualizarse (aislarse), porque al mismo tiempo, encuentra en él la cualidad insociable de querer dirigir todo según su modo de pensar; por eso espera encontrar resistencias por todos lados, puesto que sabe por sí mismo que él, en lo que le incumbe, está inclinado a resistirse a los demás [...] Impulsado por la ambición, el afán de dominio o la codicia, llega a procurarse cierta posición entre sus asociados, a los que en verdad no puede soportar, pero tampoco evitar. De este modo se dan los primeros pasos verdaderos que llevan de la barbarie a la civilización.” Kant, Immanuel, “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita”, en *Filosofía de la historia*, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 43. Este gesto es interpretado por Juan Jose Sanguinetti como un alejamiento de Kant con respecto a la doctrina de la bondad natural de Rousseau “pues –dice- mientras [Rousseau] parte de una inocente existencia natural que el hombre va abandonando, Kant opina que ese feliz estado primitivo es utópico y moralmente ambiguo, y que sólo en sociedad el hombre puede actuar su libre arbitrio y alcanzar la conciencia moral”. Vid. Sanguinetti, Juan Jose, “La filosofía del progreso en Kant y Tomas de Aquino”, en *Anuario filosófico*, Universidad de Navarra, 1985, vol. 18, n°1, pp. 201-202.

⁸⁶ Según Foucault, en *Las palabras y las cosas*, la psicología y la etnografía vendrán en el siglo XX a borrar definitivamente la tradición ya agonizante de un antropologismo esencialista. Vid. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas* (1968), Madrid, Siglo XXI, p. 362 y ss. Para una reflexión sobre el

Recapitulemos por un momento lo que hemos visto hasta ahora. En Rousseau, el problema de la transparencia y el obstáculo aparece vinculado al mito de los orígenes, la infancia o el estado de naturaleza en virtud de una lógica de la expresión del yo y del conocimiento del otro que se basa en principios representacionales. Estos procesos que crean una identidad que se relaciona consigo misma y con el mundo en términos de transparencia se manifiestan en dos ámbitos: por un lado, el mundo de los afectos hace posible una comunión de dos almas en la forma de amor o amistad puras, por el otro con respecto a la naturaleza el hombre asume una actitud de desvelamiento. Así se constituye un tipo de sujeto cerrado sobre sí mismo, que establece el contacto con lo exterior mediante la experiencia interior de una revelación, que no es mera penetración de lo otro, sino que se describe en su modo más intenso como la fusión del sujeto en un todo mayor o la unión entre dos almas. Los intentos contradictorios por introducir esta ideología en los sistemas pedagógicos y la psicología propia del personaje Rousseau testimonian las consecuencias para el sujeto moderno de esta actitud. Hay paradojas irreductibles que afectan a los propios mecanismos de expresión de las emociones y que están estrechamente relacionadas con el contexto en que se producen las interacciones, como demostraba la anécdota relatada por Mme. de Genlis.

Al tratar de rebelarse contra la retórica clásica, Rousseau acaba generando otra retórica, la de la autenticidad, que acabará siendo igualmente nefasta en sus efectos a largo plazo. Cuando identifica a los otros como obstáculo aparece la cuestión espinosa de la persuasión y por tanto el problema ético de la autonomía. Esta crítica a la retórica es compartida en parte por Hobbes, aunque con un planteamiento de la naturaleza política del ser humano radicalmente diferente. En el cuadro hobbesiano la esencia de la política es su carácter representacional no en el sentido platónico, sino en el de que los políticos al representar al pueblo se conducen como los actores. La propuesta ético-política de Rousseau plantea ya un conflicto entre las éticas de la responsabilidad y éticas de la convicción; entre un yo comunitario, externo, público, regido por la razón y a la función que desempeña en la sociedad, y un yo introyectado, interno, privado, que se guía por la emoción y la expresividad. La aplicación “práctica” de los principios de Rousseau da lugar a versiones aberrantes como la de Pelleport, en la que el ideal de autenticidad se pierde en la representación y el sujeto renuncia a su dimensión cívica por la satisfacción de lo personal, pero también es el núcleo de un nuevo intento de resolver el problema.

Este intento pasa por afrontar la cuestión de la libertad que Kant comparte con Rousseau: para que haya libertad es imprescindible contar con un sujeto autónomo. Solo el sujeto autónomo es libre y sólo en el hombre libre pueden

proyecto de recuperación de los valores de la antropología frente a la metafísica, *vid.* Tugendhat, Ernst, *Antropología en vez de metafísica*, Gedisa, Barcelona, 2008.

convivir el ciudadano y el individuo privado con algún grado de equilibrio. Rousseau trata de reconstruir un ideal de libertad a partir de un estado prístino que proyecta sobre el presente (método genealógico), mientras que Kant lo deduce mediante la razón (método analítico), pero en el primero la crítica al progreso técnico es demasiado enconada y su rechazo del espacio social no permite la conciliación. El sujeto rousseauiano admite los atributos del ciudadano y al hombre de sentimiento, pero no los del hombre mundano. Kant, mucho más flexible en este sentido, renuncia al planteamiento genealógico y explora el método genealógico, separando además tajantemente los campos de acción de la política y la ética, la teoría y la práctica como compartimentos estancos. Para Kant el gran descubrimiento de Rousseau es la libertad del sujeto autónomo entre razón y sentimiento, aunque el filósofo alemán acabará decantándose por la razón y dejando a un lado el pantanoso terreno de lo emocional. Podríamos decir que uno de los mayores logros de la filosofía de estos dos autores consiste en sustituir la idea de progreso por un ideal de libertad emancipatorio. Este paso es sintomático tanto de la desilusión de la cultura moderna, su renuncia a la idea de progreso moral civilizatorio, como de su hallazgo más importante: la autonomía como característica definitoria del sujeto.

Así cerramos un capítulo y abrimos otro nuevo. La indagación en las condiciones personales y vitales de Rousseau y en su planteamiento de las condiciones de posibilidad del yo nos ha llevado a establecer la mutua necesidad de los conceptos de origen y libertad. La naturaleza auténtica de lo humano aparece como indisolublemente ligada a la no dependencia de los otros, que a su vez se combina con el anhelo de una transparencia absoluta. Sin embargo, las condiciones comunitarias de la vida de los individuos de una República exige, como señalaba Hobbes, un cierto grado de disimulo, de “representatividad” que introduce la dimensión actoral en la interacción entre los miembros de un grupo. Más que el propio pensamiento de Rousseau, me interesa la eventual recepción de sus teorías. Ya vimos lo que los rousseau de la cuneta tomaban y dejaban de la doctrina de su supuesto maestro. Una aproximación más circunspecta la hemos encontrado en el Kant anterior a 1770, que traslada la importancia de la libertad a los aspectos éticos, descuidando otras vertientes, como la reivindicación política de libertad de agencia⁸⁷ y la abolición de la propiedad privada (que eran, como recordaremos, los focos de atención principales para el marqués de Pelleport).

De la recepción kantiana de la indagación sobre los fundamentos del yo que hizo Rousseau, lo que más peso tendrá en este estudio es precisamente esa definición antropológica del sujeto moral a partir de su corporalidad. La antropología kantiana implica un esfuerzo tenaz por construir un puente hecho de razonamientos y de sentido común entre el yo público, al que todos

⁸⁷ Estoy pensando concretamente en el artículo de Kant *Was ist Aufklärung?* con su distinción entre el individuo público y privado con respecto a sus respectivos derechos y obligaciones en la actividad política.

tienen acceso inmediato, y ese yo íntimo, substancia moral y espiritual, el *hypokéimenon* del hombre físico. La angustia existencial de Rousseau recibe una respuesta calma, que es producto de una mirada fría, sistemática y escrutadora de las comunidades humanas y sus costumbres. Esa mirada es la de Kant, que al contrario de la imagen popularizada del filósofo, fue un hombre de mundo, uno de los pocos versados en las maneras francesas de la *courtuoisie*. Kant se nos presenta así bajo una nueva luz, la del viajero inagotable que observa y anota las costumbres de todos los pueblos por los que transita, la del pájaro de coloridos plumajes en las recepciones de la aristocracia. Por supuesto, se trataba sobre todo de viajes mentales realizados a través de las entrevistas que mantenía el profesor con viajeros reales, empíricos, y de las que sacaba buena parte de sus notas antropológicas. El aburrido profesor de Königsberg aparecía ante sus alumnos de la universidad como un hombre experimentado y versado en lo que, habitualmente, ha dado en llamarse “el gran mundo”.

1.3. La fisiognomía o el arte de conocer a los hombres

1.3.1. Kant y la antropología pragmática.

La *Antropología desde un punto de vista pragmático* de Kant se nos presenta como la forma final de los cursos dictados por el filósofo alemán en la universidad de Königsberg entre los años 1772 y 1797, fecha de su publicación⁸⁸. Esta obra anuncia ya el dogma antropológico de la filosofía, que seguirá vigente hasta el siglo XX. Dicho dogma establece la relación de dependencia de ambas disciplinas sobre la base de una premisa según la cual tan sólo la antropología puede proporcionar una forma de lo humano que sea universal, común, trascendental y a la que vayan asociados los distintos contenidos empíricos de las ciencias. Su denominación “pragmática” nos habla de un conocimiento aplicado directamente al mundo en condiciones que identificamos no tanto como razón pura, que caracterizaría un conocimiento lógico y analítico, sino de una razón vinculada más bien con la capacidad de seguir ciertas reglas refrendadas por las consecuencias que la capacidad de inducción permite extraer del estado del mundo de manera sintética. Nos encontramos, pues, muy lejos tanto de la *Crítica del Juicio* como de la *Crítica de la razón pura*. Esta dimensión pragmática o moral del hombre estaría atravesada por dos conceptos capitales. En primer lugar el juego; ya que “el hombre es el juego de la naturaleza; pero ese juego es jugado por él mismo”⁸⁹, encontramos que la polaridad activo/pasivo en relación con este juego entre hombre y naturaleza, resulta mutable. En el ejercicio de sus funciones, el hombre a veces juega el juego de la naturaleza y otras resulta ser su juguete (al fin y al cabo él es un producto de este juego). En segundo lugar tenemos el componente técnico; cuando el hombre alcanza el dominio en el juego mediante el artificio y los artefactos, el juego deviene entonces un *Kunstlicher Spiel*, un “juego artificioso” de la razón con lo irracional.⁹⁰

⁸⁸ Kant, Immanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Foucault, Michel (trad.), Paris, Vrin textes philosophiques, 2008. Es una traducción bastante fiel del original. En cuanto a otras ediciones, he tenido en cuenta también la anglosajona, *vid.* Kant, Immanuel, *Cambridge texts in the History of Philosophy: Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Loudon, Robert B. (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

⁸⁹ Foucault, Michel, “Introduction” a Kant, Immanuel, *Anthropologie... op.cit.* p. 32.

⁹⁰ Hay una relación estrecha entre la aparición de la antropología y el pensamiento ilustrado, que auna distintos autores como Hutcheson, Hume y, por supuesto, Rousseau. Por supuesto, esta relación se extenderá al pensamiento romántico y al desarrollo de las ciencias del hombre, como veremos más adelante. Sobre esto y la influencia de la antropología de Kant en su discípulo (y posterior rival) Herder, *vid.* Zamitto, John H., *Kant, Herder and the birth of anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

Pero el tipo de conocimiento antropológico que propone Kant no está, en principio, basado en el conocimiento del *Welt* (mundo), sino del *Gemüt*, el alma humana, un conocimiento que comparte con la disciplina de la psicología⁹¹. La antropología es actual, es decir, permite considerar al ser humano desde un cierto distanciamiento y a la vez desarrollar un conocimiento “práctico” o aplicado de los contenidos universales de la conciencia. Donde la filosofía metafísica establece distinciones absolutas (razón práctica y razón teórica, alma y cuerpo) la labor antropológica permite crear anclajes empíricos en la búsqueda de unos principios que trasciendan la particularidad de épocas y culturas específicas; en ello radica su principal ventaja con respecto a la razón pura. Irónicamente, lo que constituye la materia común de los seres humanos que conviven en distintas comunidades es su capacidad, derivada de la necesidad, de adaptarse a las condiciones ecológicas, sociales y culturales del nicho en el que habitan. En este juego del ser humano con la naturaleza, el saber filosófico tradicional propone un sujeto puro del conocimiento, neutro y no sujeto a las variaciones que vendrían impuestas por el devenir del tiempo o por condicionamientos de tipo geográfico, climático o coyuntural de cualquier tipo. La antropología, por contraposición, admitiendo estos condicionantes, analiza las reglas que rigen la conducta para poder determinar qué tipo de principios resultan universal o generalmente válidos, cuales son las formas de “lo humano” que perviven. El peligro de este tipo de conocimiento de sí y del otro, que ya había sido anunciado por Fichte, reside en que, al disociar el sujeto en dos formas de subjetividad entre las que no existe unión directa, se produce un desequilibrio en la relación sujeto/objeto⁹².

En este sentido, una de las grandes figuras de la antropología y la filosofía del siglo XX, Lévi Strauss, señala la función de la antropología como la ciencia que nos permite identificar al otro. Strauss no duda en atribuirle a Rousseau la paternidad de este impulso infinito hacia el otro, de ese conocimiento benefactor de la diferencia cuyo fin último sería transformarla en igualdad. Lejos de este pensador, supongo, el temor manifestado por el último Husserl y otros fenomenólogos, de acabar subsumiendo simplemente al “otro” (objeto privilegiado de la filosofía francesa a partir de los años 60) en las categorías propias del yo, y de algún modo, fagocitarlo⁹³. Sin embargo, no podemos

⁹¹ La ciencia del alma, de la que se ocupan otros autores, como Kierkegaard ya en el siglo XIX y que no debe ser confundida con su homónima de matriz freudiana. Esta psicología cristiana tiene que ver con la *cura sui* la dimensión del cuidado de uno mismo y de la salud del alma. *Vid.* Stephen Evans, C., *Soren Kierkegaard's Christian Psychology: Insight for Counseling and Pastoral Care*, Canada, Zondervan Publishing House, 1990.

⁹² Fichte, Immanuel Hermann, *Anthropologie. Die Lehre von der menschlichen Seele*, Leipzig, F.A.Brockhaus, 1860.

⁹³ “El pensamiento de Rousseau se desenvuelve, pues, partiendo de un doble principio: el de la identificación con los otros, incluso con el más “otro” de todos, aunque sea un animal; y el de la negación a identificarse consigo mismo, es decir el rechazo de todo lo que puede convertir el yo en “aceptable”. Ambas actitudes son complementarias, y la segunda sirve incluso de base a la primera: en realidad yo no soy “yo”, sino el más débil, el más humilde de los “otros”. Tal es el

dudar de la buena voluntad de este intento, puesto que la “revolución rousseauiana” precursora de la revolución etnológica consiste precisamente en la reivindicación por parte del individuo de una “identificación libre que sólo se puede realizar *más allá* del hombre, con todo lo que vive y por tanto sufre; o *más acá* de la función o del personaje, con un ser dado, aunque no debidamente formado. Entonces el yo y el otro, liberados de un antagonismo que sólo trataba de azuzar la filosofía, recobran su unidad”⁹⁴. Esta alianza permitiría al individuo protegerse del influjo alienante de la sociedad, fundando en el *nosotros* la meditación profunda sobre la naturaleza de la sociedad. Este es, según Strauss, el fundamento de las *Confesiones* y las *Réveries* rousseauianas.

Con Kant, se nos dice, comienza el desmontaje de la metafísica tradicional. Otras opiniones de tipo rupturista, entre ellas la del mismo Foucault, consideran que la modernidad del conocimiento humanístico se basa precisamente en el periclitar de este tipo de conocimiento antropológico. Este decaer de la antigua antropología habría abierto el camino a un nuevo tipo de conocimiento, etnológico y psicológico, uno más alejado de las opiniones comúnmente aceptadas y los prejuicios acerca de la naturaleza humana que planean sobre la obra de los autores del siglo XVIII y principios del XIX. Es precisamente este conjunto de opiniones recibidas y reunidas como repertorio en un corpus mediante el sentido común lo que encontrábamos en las enseñanzas que se derivan de manera subrepticia de los cursos de Kant. Pero la supresión de la metafísica exige también la extinción de la antigua cosmovisión y su sustitución por una variante más empírica, dotada de una nueva metodología. Para Foucault, la etnografía y el psicoanálisis nacen de la muerte de la antropología filosófica, son los hijos que obtienen su poder de la supresión del progenitor en decadencia.⁹⁵

Por cierto, lo que encontramos en la segunda parte de este escrito, titulada *Característica antropológica, de la manera de conocer al hombre interior a partir del hombre exterior*, son un conjunto de consideraciones en consonancia con el saber sobre el otro que proporcionaba la época: teoría de los humores, teorías raciales, consideraciones sobre el carácter y la conducta humana condicionados por circunstancias tales como la geografía, la climatología, y la apariencia física. El

descubrimiento de las *Confesiones*... [...] ... el hombre debe conocerse como un “él” antes de pretender ser un “yo”. Lévi Strauss, Claude, “Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre”, en *Presencia de Rousseau*, VVAA, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972. pp. 15-16.

⁹⁴*Ibid.*

⁹⁵ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas, op.cit.*, pp. 331 y ss. y 362 y ss (la metáfora del parricidio es mía). En este sentido, y para un intento de encuentro entre la perspectiva rupturista y la continuista en las relaciones cambiantes entre antropología y filosofía, recomiendo el acercamiento de Ernst Tugendhat, quien a propósito del acercamiento etnológico al otro, dice “ las culturas ajenas no nos interesan en tercera persona, como objetos de nuestra curiosidad, sino como interlocutores en un diálogo imaginario en el que las estructuras de otras culturas se ven como si fueran potencialmente las nuestras propias [...] la antropología filosófica es esencialmente reflexiva, pero, al no tener un carácter *a priori* es susceptible de ser corregida por la etnología”, en *Antropología en vez de metafísica*, Gedisa, Barcelona, 2008, p. 28.

propio subtítulo de esta parte anuncia lo que había sido durante mucho tiempo, y continuará siéndolo, el *leitmotiv* de los tratados de fisiognomía, de los que trataremos a continuación: conocer el interior a partir de lo exterior, o el alma, la substancia moral del hombre a partir de sus facciones físicas, deduciendo incluso su conducta de la estructura física de su cuerpo. Que este tipo de consideraciones formen parte de los cimientos de un tipo de conocimiento de carácter trascendental⁹⁶ y universalizable en el terreno de la antropología se nos antoja hoy contradictorio. De ahí la insistencia de Foucault en la necesidad de una ruptura con la tradición antropológica dieciochesca y decimonónica que permita arrojar una nueva luz sobre el ser humano, una luz que será la de la sospecha; la sospecha del sistema moral que garantiza la idoneidad de los silogismos morales (Nietzsche), la sospecha sobre la autotransparencia del sujeto autónomo kantiano y rousseauiano (Freud) y finalmente la sospecha insidiosa sobre el proceso de formación de las condiciones sociales y económicas de las que partían, sin cuestionarlas, los análisis anteriores (Marx).⁹⁷

Más allá de la “insociable sociabilidad” de los seres humanos que se relaciona a menudo con el pensamiento antropológico kantiano, lo cierto es que en esta obra encontramos algunos párrafos reveladores sobre los presupuestos que el pensador compartía con la sociedad de su tiempo⁹⁸. Comparte con Rousseau su valoración de la pasión del humano salvaje por la libertad, y la idea hobbesiana de un estado de guerra perpetua de unos contra otros que sólo el establecimiento de un orden social de carácter contractual puede domeñar. Lo característico de la raza humana es su capacidad *pragmática* de adaptarse a las circunstancias, de “crearse un carácter”, modelándose a sí mismo y también aprendiendo, al mismo tiempo, a manipular a los demás. La mímica esculpe el rostro, de tal manera que, aunque a la mayoría de las personas se las puede conocer por el rostro, y por los gestos inconscientes que les delatan, algunos llegan a dominar de tal manera el arte de fingir que hacen imposible este diagnóstico. Esto hace dudar a Kant sobre el estatus epistémico de dicho conocimiento basado en la fisonomía humana y, finalmente,

⁹⁶ Es importante distinguir, en Kant, lo trascendente de lo trascendental. Si lo trascendente se opone a lo inmanente como lo que está fuera de la cosa se opone a lo que está en ella; lo trascendental sería la relación que se da a la vez con el conocimiento y con las cosas, operando una síntesis entre lo que está en el mundo y lo que está fuera de él.

⁹⁷ Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999.

⁹⁸ Es posible que este concepto fuera desarrollado por Kant a partir de la frase de Voltaire: “Si no hubiera más que dos hombres en el mundo, vivirían juntos, se prestarían apoyo, se perjudicarían, se harían caricias, se injuriarían, se pegarían y se reconciliarían después. No podrían vivir uno sin otro, ni tampoco vivir juntos. Harían lo que hacen en la actualidad todos los hombres”, Voltaire, François Marie Arouet, *Diccionario Filosófico [...] traducido al español por C. Lanuza*, Nueva York, Tyrell y Tompkins, 1825 (1764) t. VI, p. 20. *Vid.* Serrano Gómez, Enrique, *La insociable sociabilidad, El lugar y la función del derecho y la política en la filosofía práctica de Kant*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 11.

desecharlo en tanto que conocimiento científico, aunque no como conocimiento práctico, para lo que resulta de gran utilidad⁹⁹.

El modelo de este tipo de procesos es el cortesano, cuyo rostro se refina en las sedes del poder. La mundanización del ser humano, vinculada con el ámbito cortesano y urbano, hace que, en el roce con otros seres, el rostro pierda su rudeza y pase de ser una cara común a una “faz distinguida”. De modo similar, nos dice Kant, los devotos adquieren una fisonomía característica gracias a la práctica de los mecanismos de la piedad. Así se conquista el control, la consciencia del propio rostro en acción, aunque esto no sucede sin pagar un alto precio por ello. Como sostiene en la última página de esta obra, la característica más común del género humano es la disimulación parcial que pone de relieve la maldad. “Tanto, dice, se obceca nuestra raza en ponerse en guardia y en no mostrarse tal cual es, que en ello se traiciona, en nuestra especie, la tendencia a ser malintencionados con respecto a los otros”¹⁰⁰. Algo muy similar al esto nos indica Norbert Elías en su análisis de la sociedad cortesana al decir que “los aristócratas cortesanos son, de ordinario, muy conscientes de que, en el trato con los demás cortesanos, llevan una *careta*, aunque no se dan ciertamente cuenta de que, en el uso y juego de máscaras se ha convertido en ellos en una segunda naturaleza”¹⁰¹.

Así, nuestro autor se permite imaginar la existencia de otra raza posible, habitantes de un lejano planeta, en el que los individuos no fueran capaces de ocultar uno solo de sus pensamientos, solos o acompañados (muy en la línea de los experimentos mentales de la filosofía analítica contemporánea). En una nación tal, la justicia triunfaría. Sin embargo, estas consideraciones no impiden a Kant hacerse eco de opiniones en boga sobre la naturaleza de las naciones humanas y las clases sociales de un extremo conservadurismo, ya que se fundamentan en un determinismo que emana de la geografía física de los cuerpos. De este modo, los rostros de una nación se unifican por las emociones que les son comunes, porque los imprime en ellos la ley del reino en que habitan. Sea ésta una determinación previa o posterior al nacimiento del individuo (en esto Kant se muestra también cauto) lo cierto es que resulta innegable, y las instituciones, en su ejercicio legislativo del poder, imprimen el carácter de las naciones: “Existe por lo tanto una fisonomía nacional sin que ésta pueda hacerse pasar por innata. Hay en la sociedad rasgos característicos que la ley reagrupa cuando castiga.”¹⁰² De ahí, nos dice citando a Rhaspui de Amsterdam, “viajero y hombre entendido”, el parecido del penoso rostro de todos los presidiarios de Bicêtre a Benthlam “huesudos y conscientes de su propia superioridad”¹⁰³. ¿A qué tipo de superioridad se refiere aquí Kant? No

⁹⁹ “No puede negarse que haya una caracterología fisiognómica; pero ésta no podrá nunca devenir una ciencia”. Kant, Immanuel, *Antropologie... op. cit.* p. 232.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 261.

¹⁰¹ Elías, Norbert, *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 319.

¹⁰² Kant, Immanuel, *Anthropologie... op. cit.* p. 237.

¹⁰³ *Ibid.*

podemos asumir que, como Sade, Kant contemple la posibilidad de una excelencia última en el crimen que sobrepasa todos los límites de las convenciones sociales y las leyes. Entonces ¿cuál es la superioridad de la que se sienten orgullosos, según Kant, los presidiarios y los locos? Quizá la de ser el producto de ese libre juego de la naturaleza con el hombre que produce un tipo de ser humano diferente a los otros en virtud de características psicológicas que se inscriben en su apariencia morfológica como blasones distintivos, y que la ley reagrupa al castigar las conductas criminales. Esta tentación de establecer una relación causal entre la semiótica de los signos morfológicos y la conducta criminal a partir de los rasgos visibles llegará a Nietzsche a través de la herencia de la antropología kantiana.¹⁰⁴

Fuera de la función pedagógica que asume al enseñar a los jóvenes universitarios alemanes, en cuyas manos se encontrará el destino de la nación, Kant se muestra también como un hombre de mundo avezado y sutil. Esta imagen quizá resulte extraña y lejana de la consabida representación del sabio gris y sesudo encerrado en su *scriptorium* y escribiendo tratados de filosofía moral, jurídica y lógica, pero se aviene perfectamente con el rol social desempeñado por el filósofo en su faceta más mundana. En efecto, Kant, conocedor de la etiqueta francesa, se encuentra bien situado para valorar los medios por los que el hombre del mundo se hace un lugar en la sociedad de su tiempo. Los consejos antropológicos de Kant tendrán lugar de ser aplicado por sus jóvenes alumnos cuando, terminados los estudios superiores, se consagren durante uno o dos años, antes de asumir sus obligaciones adultas, al *grand tour* de Europa. Esta formación, esta *Bildung*, no radica exclusivamente en la acumulación de conocimientos teóricos, sino que pretende dar a los futuros señores los instrumentos para aprender a conocer al otro allí donde se encuentren, a desvelar los engaños y las posibles triquiñuelas a las que sin duda se encontrarán expuestos en el extranjero, más aún que en su propio hogar.¹⁰⁵

La antropología práctica es un modo de conocimiento del otro que, más que pretener la consecución de una armonía entre los pueblos basada en la universalidad del espíritu humano, en las capacidades comunes de las facultades humanas de sentir y conocer (que nos igualan a todos), busca un conocimiento hasta cierto punto instrumental del otro. Ese otro real, distinto del otro teórico, general, que se postula en las teorías del ciudadano, no es el otro de la filosofía. Más bien es el otro del otro filosófico, el correlato pragmático de la personificación filosófica del ser humano, que carece de

¹⁰⁴ Stingelin, Martin, “Friederich Nietzsche et l’image du criminel dégénéré”, en *Déviance et société*, 1994, n° 18, p. 190; Stettenheimer, E., “Friedrich Nietzsche als Kriminalis, Versucht einer individualistische kriminaltheorie”, en *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft*, 1900, 20, p. 385-400.

¹⁰⁵ Esta imagen atípica del filósofo de Königsberg, así como algunas de las anécdotas más conocidas y recónditas de su vida, las debemos en su mayoría a Quincey, Thomas de, *Vida íntima de Kant*, Sevilla, Renacimiento, 2003; *Los últimos días de Kant*, Madrid, Valdemar, 2000.

atributos específicos porque los posee todos de manera potencial. La misión de Kant como educador es, ciertamente, ilustrar a sus alumnos sobre las cualidades del espíritu e inducir en ellos la creencia en el ser comunitario del hombre cuya raíz está en el *sensus communis* que da pie, por ejemplo, a las valoraciones de tipo estético. No obstante, su misión incluye también prevenirles contra el otro concreto: el italiano ladino, la mujer histérica y traicionera, el árabe inferior, el orgulloso español, etc. para que, una vez frente a ellos, sean capaces de enfrentarlos y desenmascararlos antes de que tengan ocasión de hacer daño a los jóvenes e ingenuos retoños de la pujante potencia germánica. El profesor, el filósofo y el diplomático-cortesano constituyen en Kant una tríada, de la que algunos vértices permanecen ocultos, y solo la lectura detallada de su obra mas *pragmática* pone al descubierto.

1.3.2. Los orígenes de la fisiognomía.

Para aclarar cuál es el sustrato que nutre las clases que dictaba Kant a sus alumnos de la Universidad de Königsberg, será necesario hacer un recorrido del desarrollo de esa extraña y pertinaz forma de conocimiento del otro que fue conocida con el nombre de *fisiognomía*, *fisiognómica*, *fisiognomonomía* o *fisiognomónica*.¹⁰⁶ Por supuesto, no es mi intención aquí hacer una historia de la fisiognomía, sino plantear algunas observaciones generales y específicas que ayuden a establecer las condiciones de su génesis y su posterior evolución como disciplina de conocimiento; dicho de otro modo, lo que aquí presento es una breve genealogía de la fisiognomía.

En primer lugar, me interesa resaltar que, desde sus orígenes, la fisiognomía se ha situado en el cruce de caminos de muchos otros saberes: los fisiógnomos eran además médicos, rétores, magos, artistas, alquimistas, inventores, científicos y naturalistas; es decir, gente que operaba mediante su conocimiento sobre el mundo, pero siempre a partir de las apariencias. No tiene nada de extraño que el primer tratado sobre el tema sea obra de Aristóteles, como veremos más adelante. Sin embargo, los orígenes de la caracterización de las pasiones humanas a través de la descripción de la forma corporal es mucho más antigua aún. La encontramos en la descripción que nos hace Homero en la *Ilíada* del deforme y envidioso Tersites (del que sabemos que es malvado precisamente por su deformidad). Grecia, como cuna de los modelos canónicos de lo humano, encuentra en la máscara un signo ritual cuyas funciones son de lo más variadas: provocar el terror divino, lo dionisiaco; encarnar lo humano frente a lo natural o distribuir los signos distintivos de lo trágico y lo cómico. Pero el rostro en tanto que máscara es sobre todo la expresión permanente que permite fijar la persona a su personaje. Según mi interpretación, la práctica del disfraz es anterior incluso a la identificación entre el actor y su máscara en un contexto ritual, como aparece en las *Tesmoforias* de Aristófanes¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Todos estos términos se encuentran, en diversas lenguas, en los tratados de dicha disciplina. En este trabajo, y a no ser que la citación de un texto específico imponga el uso concreto de la palabra que en él se hace, preferiremos el término *fisiognomía*, por ser más breve. Sobre todo es importante no confundir la ciencia fisiognómica con la *fisonomía*, o apariencia externa, que es su objeto. La fisiognomía es “el arte de adivinar el carácter de acuerdo con los signos exteriores, especialmente los rasgos de la cara” (Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1972, pp. 779b-780a.)

¹⁰⁷ En las *Tesmoforias*, Eurípides disfraza a Agatón de mujer para que se infiltre entre las atenienses y de este modo informarse sobre la conjura para desactivarla. Este matiz de la historia potencia la lectura según la cual las máscaras, antes de su uso teatral, y antes incluso de su aplicación en contextos teatrales, tenían una aplicación práctica de adaptación al contexto como disfraz. Vid. Caro Baroja, Julio, *Historia de la Fisiognómica*, Madrid, Itsmo, 1988, pp. 17 y ss.

Se cuenta de Pitágoras que, allá por el 530 a. C., empleaba criterios fisiognómicos para seleccionar a sus discípulos¹⁰⁸. Otras escuelas de pensamiento griego se mostraron más reticentes a esta forma de conocimiento del otro. Cicerón cuenta cómo el fisiólogo Zophiro se equivoca al juzgar a Sócrates porque se fija únicamente en su aspecto externo; lo que nos recuerda el mito de los hermas, según el cual, igual que las monstruosas estatuillas de dioses espantosos que ocultan dentro tesoros inestimables, el sabio ateniense es una caja de sorpresas que no hay que valorar por el envoltorio¹⁰⁹. Desde luego, el pensamiento socrático es abiertamente hostil a la verdad de la fisiognomía, lo que queda patente en el imperativo que dirige Sócrates al joven y bello Cármides: “habla, para que pueda conocerte”. Lo interior se revela, platónicamente, en el lenguaje y no en el rostro.

La primera disciplina a la que aparece vinculada esta pseudociencia es la medicina¹¹⁰, y desde entonces permanecieron ligadas la una a la otra. Se considera que Hipócrates (460-370 a.C.) fue quien codificó y sistematizó los tipos caracteriológicos en sus dos tratados, *Del aire, las aguas y los lugares* y *De las epidemias*. Ambas disciplinas aparecen metodológicamente muy próximas, al establecer listas de signos o síntomas de los que se infieren el estado del alma, del cuerpo, de los humores y temperamentos que varían con los climas. La principal herencia que recibieron los tratados fisiognómicos posteriores de Hipócrates fue la consideración de que la salud coincidía con el justo equilibrio de las fuerzas, el *mesotés* o la *aurea mediocritas* tan apreciada por el sistema ético aristotélico. Traducido en términos médicos, este principio se formularía como la máxima de que es necesario que el cuerpo no pierda más de lo que absorbe, porque si no se consumiría. De ahí el horror medieval a la pérdida de fluidos (particularmente el semen) y al cuerpo como un recipiente del que se escapan todos los líquidos en un flujo y reflujo desordenado, que Roland Barthes identifica con la figura del *Gargantúa* de Rabelais¹¹¹.

De todos los médicos griegos, el que parece haber prestado más atención a la fisiognomía es Galeno (130-200 d. C.). El fundamento de su acercamiento teórico está en la teoría de los humores, que quedará grabada a fuego en la lógica caracteriológica de los tipos fisiognómicos. También aparecerán ligadas características tomadas de un estudio comparativo del hombre con los animales, cuya similitud física y psicológica es una de las premisas de este tipo de conocimiento. Su interés consiste en que se aleja de otras obras con carácter esotérico que comenzaban a extenderse en la época. Galeno también

¹⁰⁸ Esto dice Aulo Gelio en sus *Noches Áticas*, 1,9,2.

¹⁰⁹ Cicerón, en *De fato* 5, 10, y en *Tusculanas* IV, 30, 80. Encontramos una historia muy similar a ésta en boca del Pseudo-Aristóteles, que nos cuenta cómo Hipócrates habría sido erróneamente juzgado a partir de un retrato por el metóscopo Filemón. Ref. en Foerster, Richard, *Scriptores physiognomici graeci et latini*, 2 vol, Lepizing, Teubner, 1893, p. 183-222.

¹¹⁰ Para el siguiente párrafo, vid. André, Jacques, “Introducción” a *Traité de Physiognomie*, Paris, les Belles Lettres, 2003, p. 16.

¹¹¹ Barthes, Roland, “De l’oeuvre au texte”, en *Le bruissement de la langue*, pp. 69-67; o en *Roland Barthes, Oeuvres complètes*, 3 vols, Paris, Seuil, 1993-1995, vol. 2, pp 1211-17.

advierte a los médicos que no se fíen demasiado de las consideraciones que brinda la fisiognomía, ya que no están exentas de confusión¹¹². Ya en el siglo III d. C Melampo incide de nuevo sobre la cuestión del contagio y la mácula con su obra *Acerca de las manchas del cuerpo*.¹¹³

El tipo de aproximación metodológica que propone la fisiognomía se produce en tres niveles distintos, que suelen estar comprendidos en cada tratado, a saber: anatómico-psicológico, zoológico y etnográfico. Cada uno de estos tres tipos procede a revelar la verdad del rostro y del cuerpo mediante la descripción de las partes del cuerpo y las pasiones que delatan, el parecido de estos con los rasgos y los caracteres animales (un hombre que se parece a un burro debe ser tozudo, etc) y finalmente toman en consideración las determinaciones climáticas y geográficas de los distintos pueblos, de modo bastante similar a como lo hace Kant en la última parte de su *Antropologie Pragmatische*. Otra característica de los manuales de fisiognomía es su carácter acumulativo. Al ser obra de eruditos, cada nuevo manual aglutina los escritos anteriores, de manera que cada vez nos encontramos con escritos más voluminosos; hasta llegar a la obra enciclopédica en once volúmenes de Lavater. Así, tomemos por ejemplo el primero (y uno de los de mayor calado teórico) de estos manuales que ha llegado a nuestras manos, falsamente atribuido a Aristóteles¹¹⁴, en el que nos explica cuál es la finalidad y el método de este saber:

Que las facultades psíquicas [*diánoia*] están relacionadas con las características corporales y no existen de manera independiente, imperturbables ante los impulsos del cuerpo, es algo que se hace especialmente evidente en las borracheras y las enfermedades. E igual de obvio es lo contrario, que el cuerpo comparte con las afecciones anímicas los sufrimientos que comportan los amores, miedos, dolores y placeres.

La fisiognomía, como su nombre indica, estudia las disposiciones naturales del temperamento, así como las adquiridas, en tanto en cuanto su aparición comporta una transformación de los rasgos objeto del examen fisiognómico [...] el examen fisiognómico, en efecto, se lleva a cabo estudiando los movimientos, las posturas, los colores, los rasgos faciales, el cabello y su lisura, la voz, la carne, las partes del cuerpo y el aspecto de todo él.¹¹⁵

Las conclusiones que podemos sacar de este texto son bastante reveladoras, y teniendo en cuenta que constituye el núcleo sobre el cual irán acumulándose, capa tras capa, los conocimientos de los fisiógnomos

¹¹² Galeno, *Galení liber, quod animi mores corporis termpreamenta sequantur*, cap VI en *Claudii Galeni opera omnia curavit G. G. Kühn*, IV, Hildesheim, 1956, p. 530.

¹¹³ Perusci, Camilli, *Scriptores Physiognomiae veteres...* Altenburg, 1780.

¹¹⁴ Aunque es bastante seguro que Aristóteles no fue el autor de esta obra, no cabe duda de que quien lo escribió pertenecía a la escuela peripatética, y que tuvo muy en cuenta las consideraciones fisiognómicas que hace Aristóteles en *De animalium*, L. 1. y en la Analítica primera, donde asegura que se puede juzgar el carácter del hombre por su apariencia, lo que el designa con el verbo *fisiognomoneo*

¹¹⁵ Pseudo-Aristóteles, *Fisiognomía* (805a, 806b), Manzano, Teresa y Calvo Delcán, Carmen (trad.) Madrid, Gredos, 1999, p 39 y 45.

posteriores (aunque sin modificar su verdad unitaria), creo que sería conveniente detenernos un momento a valorar su definición. En primer lugar, el pseudo-Aristóteles nos da a entender al principio del texto que no considera la fisiognomía como una ciencia antropológica universal, ya que sus objetivos se limitan a individuos singulares dentro de un género. Es decir que, no se trata de un conocimiento del otro en términos generales, sino de “ese otro concreto”, que se encuentra ahora delante de mí. En segundo lugar, vemos que la fisiognomía se encuentra firmemente anclada en la interdependencia del alma y el cuerpo, de su capacidad para con-padecer, de comunicar inmediatamente los afectos de uno a la otra y viceversa. Esta visión unitarista de los fenómenos psico-somáticos es también característica de los tratados de medicina galénica e hipocrática. En tercer lugar, la explicación metodológica sirve para alejar toda sospecha de superstición y garantizar la cientificidad de esta forma de episteme. Conviene decir que, sobre todo a partir de la época helenística y hasta el Renacimiento, la fisiognomía aparece abarcada por el conjunto de prácticas mágicas con finalidades adivinatorias, tales como la aruspicina, la necromancia o los sueños premonitorios.

La selección de los rasgos se lleva a cabo según un sistema de polarización positivo-negativo en el que tienen gran peso las consideraciones característicamente misóginas del aristotelismo: todos los rasgos femeninos son negativos (ojos hinchados, claros o pequeños; uñas curvadas, muslos carnosos, labios gruesos y lascivos, piel demasiado pálida, pelo lacio o crespo, nariz gruesa o aguileña, frente estrecha) y sus contrarios positivos se consideran características de la virilidad (ojos castaños, pies grandes, hombros anchos, labios finos, piel rosada, pelo rizado, nariz fina, frente despejada). Siguiendo la caracterización zoomórfica, el león es noble y magnánimo, mientras que la pantera, típicamente traicionera y femenina, es definida como “dolosa”. Lo mejor es no tener los ojos ni muy grandes ni muy pequeños, en su justo punto medio, y así con todas las partes del cuerpo. En el caso del paralelismo etnográfico, la mujer es sustituida por el etíope o el bárbaro, pueblos bárbaros y ladinos, como todo el mundo sabe.

La segunda gran conexión de la fisiognomía aparece en el siglo II d. C. con su asimilación a las técnicas retóricas de descripción (generalmente satírica) de un personaje para su escarnio público. Durante la época de la segunda sofística Luciano empleará precisamente este método para volverlo contra los propios sofistas en su caracterización del típico profesor de retórica hueco e interesado¹¹⁶. (Esto no dejará de recordar al lector avisado la manera en que Rousseau y Hobbes se servían de las argucias retóricas para su crítica contra la retórica clásica). Pero el sofista que mayor repercusión tuvo sobre la tratadística fisiognómica fue Polemón (85-90 a 145 d.C) quien, según nos cuenta Filóstrato¹¹⁷ en sus *Vidas de los sofistas*, era un orador que acostumbraba

¹¹⁶ Vid. Foerster, *op.cit.* vol II, pp. 299-399

¹¹⁷ *Vita sophisti*, I, 25 (530-544)

usar efectos escénicos, es decir, que se servía de recursos descaradamente teatrales. Debía ser bastante hiperbólico para haber dejado huella, dado que los rétores, en especial los de la segunda sofística, eran dados a todo tipo de escenificaciones. Se cuenta también de un amigo suyo de métodos similares, Timócrates, que cuando se irritaba sacudía la barba y la melena “como si fuera un león”¹¹⁸. Pues bien, Polemón escribe un tratado de fisiognómica en los últimos años del reinado de Adriano siguiendo la estela de los aristotélicos. Como hemos señalado a propósito de la épica homérica, entre los recursos de la retórica se contaban a menudo descripciones físicas con defectos cuyas causas eran atribuidas a fallos del carácter. Ya en el Renacimiento español, Baltasar Gracián seguirá esta línea de la caracterización satírica de los personajes a partir de rasgos fisiognómicos, centrándose particularmente en el apéndice nasal como índice psicológico y de las capacidades intelectuales del personaje retratado.¹¹⁹

El giro romano-helenístico produjo un incremento de la asimilación de elementos de origen “oriental”: hechicería, superstición y magia. Esto induciría esfuerzos renovados por parte de los círculos intelectuales por desvincularse de esta tendencia popular, tan poco prestigiosa. En este contexto aparece la siguiente obra que me gustaría comentar, un anónimo en latín conocido como *De Physiognomonica Liber*, datado aproximadamente a finales del siglo IV aunque su origen continúa siendo incierto. En él se recopilan los conocimientos de tres fuentes, que además aparecen citadas al comienzo del texto: el Pseudo-Aristóteles, Polemón, y un tercero, Loxo o Loxus, otro autor de un tratado sobre el tema, del que el anónimo autor latino extrae la teoría de que el principio vital reside en la sangre (de ahí la importancia de su buena densidad en la práctica médica de la sangría, tan extendida en otro tiempo). De esta obra me interesa destacar dos elementos nuevos. Uno es la especificación relativa a la transmisión de los tipos genéricos, según la cual a un hombre del sexo femenino puede corresponderle un tipo femenino, que será el que legue a su descendencia. Los hombres afeminados tienen descendencia afeminada, y las mujeres hombrunas también:

Siendo esta la primera división y la primera distinción en este estudio la que se establece entre el tipo masculino y el tipo femenino. Esto no debe entenderse en el sentido en que nosotros entendemos la distinción natural entre los sexos y los géneros, sino en el sentido en que, de manera general, se encuentra también un tipo masculino en lo femenino y uno femenino en lo masculino [...] Sea cual fuere el sexo, [los del tipo masculino] darán descendencia del tipo masculino, mientras que los rasgos accesorios atribuidos al tipo femenino producirán sobre todo, sea el sexo que sea, una progenitura femenina.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibid.* (536)

¹¹⁹ Laplana Gil, José Enrique, “Gracián y la fisiognomía”, en *Alazet: Revista de filología*, N° 9, 1997, pags. 103-124.

¹²⁰ “Prima igitur diuisio obseruationis huius atque discretio ea est ut alterum masculinum genus sit, alterum femininum. Quod non ea ratione accipiendum est qua naturaliter sexus et genera discreta sunt, sed ut plerumque etiam in feminino masculinum genus et in masculino femininum deprehendatur [...] Quae in quocumque sexu fuerint magis edent ex sese fetum generis masculini.

Así pues, la descendencia hereda, siguiendo los principios de la teoría de los humores, las inclinaciones de sus progenitores. Esta cuestión es particularmente interesante, aunque desgraciadamente no podemos detenernos demasiado en ella, es importante que percibamos la distinción que el propio autor nos propone, entre el sexo de la persona y su tipo caracteriológico en función del género, que no siempre coinciden y de los que raramente se encuentra en la vida real un espécimen puro¹²¹. Pero el conocimiento de los signos delatores ya es de por sí valioso, y esto debido a su característica sintomatología. El anónimo autor no se cansa de repetir que es arduo aplicar correctamente esta semiótica de los cuerpos, porque a menudo los signos secundarios son más numerosos y los verdaderamente relevantes quedan ocultos a una mirada poco penetrante. Siguiendo la distinción aristotélica entre propiedades primarias y secundarias de los objetos y aplicándosela a los signos corporales, propone una metodología en tres puntos; i) memorizar la significación de los signos, ii) conocer su jerarquía y iii) interpretar y confrontar todos los signos encontrados. Así, un signo mayor puede anular a otro de menor relevancia; por ejemplo, los ojos salvajes pueden más a la hora de estimar la locura que su frente despejada, ya que los ojos son, como es notorio “las ventanas del alma”. El objetivo es, desde luego, alcanzar una síntesis de todos los rasgos, para lo que es necesario ser muy sensible a los detalles, ya que el grado puede distinguir un estado transitorio de la verdadera naturaleza de una persona. También hay que evitar que nuestra disposición natural enturbie la verdad que debe brillar en los signos. Y como es probable que el objeto de nuestro estudio desee hurtarse a él, hay que tratar de observarle cuando está con la guardia baja, y si ya está prevenido, hay que buscar los signos involuntarios que delatan el verdadero ser de la persona. Un ejemplo es el siguiente:

El tercer tipo [de afectación del gesto] comprende los auténticos invertidos, que quieren no obstante, esforzándose en alejar de ellos esta sospecha, darse un aura de virilidad. Ellos imitan en efecto la forma de caminar de los jóvenes, se dotan de aplomo mediante una cierta rigidez, tensan su mirada y su voz y enderezan todo el cuerpo; pero son fácilmente desenmascarados, ya que su natural sale a flote y les desvela: generalmente inclinan el cuello y bajan la voz, dejan ir sus pies y manos, y se traicionan con facilidad por otros signos ocasionales; un temor súbito o una alegría imprevista les privan de la imitación prestada y les devuelven a su natural.¹²²

Ea uero accidentia quae feminino generi assignata sunt, in quocumque sexu fuerint, edunt magis sobolem feminiam” *Traité de Physiognomie*, Paris, les Belles Lettres, 2003, pp. 3 y 7 del texto original, respectivamente (la traducción es mía, a partir del francés).

¹²¹ Para un estudio detallado sobre la construcción del género a partir de las teorías galénicas hasta el renacimiento, consúltese Steinberg, Sylvie, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Revolution*, Fayard, Paris, 2001; particularmente el capítulo VII, pp. 175 y ss.

¹²² “Tertia species est eorum qui cinaedi quidem certa fide sunt, uerum suspicionem a se remouere conantes uirilem sumere speciem sibimet laborant. Nam et incessum pedum iuuenilem imitantur et semet ipsos rigore quodam confirmant et oculos uocemque intendunt atque omne corpus erigunt, sed facile deteguntur uincente se ac nudante natura. Nam et collum et uocem plerumque submitunt

La obsesión helenística por delimitar, caricaturizar y escarnecer la figura del “afeminado” (*malakós*) es evidente en este texto, y su interés radica principalmente en cómo el ojo clínico del fisiognomista consigue desentrañar, bajo las falsas apariencias con que el afeminado se presenta, su verdadera naturaleza femenina¹²³. No hay que olvidar que la categoría anterior a ésta implicaba a aquéllos que se embellecen para seducir a los hombres maduros. Lo curioso es que se especifica que no sólo las mujeres entran en esta clasificación, sino también los chicos jóvenes que desean beneficiarse. Hay pues, chicos viriles que se hacen pasar por afeminados para obtener privilegios a cambio de favores sexuales; algo bastante frecuente en el mundo helenístico y por otro lado bastante aceptado, a pesar de la obsesión imperante por identificar al afeminado de la que se hacen eco los tratados fisiognómicos. Una vez que éste ha sido identificado, su presencia deja de ser inquietante. La primera forma en que los hombres afectan los movimientos del cuerpo es, según nos dice el anónimo autor, exclusivamente viril, y caracteriza a aquellos que, buscando el reconocimiento público, se revisten con las apariencias de la virtud. Pero cabe preguntarse si éstos serían tan fáciles de reconocer como el afemi

La herencia grecorromana será ampliamente recibida y redistribuida por la cultura bizantina y árabe, hasta volver a Europa vía la escuela de traductores de Toledo. Sólo esbozaré algunos hitos de este camino, ya que las novedades que introducen en este proceso de transmisión no son demasiado importantes para este estudio, y es la propia difusión lo que más desearía destacar. La astrología se asimila definitivamente a los conocimientos fisiognómicos gracias a la influencia oriental de Carneades (155 a. C) frente a la hostilidad declarada de epicúreos y escépticos. Entre los autores influyentes en la cultura bizantina (aunque algunos son anteriores) podemos mencionar a Gémino¹²⁴, Manilio¹²⁵, Posidonio y Ptolomeo¹²⁶. Así, durante la Edad Media, los científicos de la fisiognomía se van mezclando cada vez más con las artes adivinatorias y las manipulaciones mágicas. La herencia griega, principalmente de matriz aristotélica, será recibida y comentada generosamente por los árabes, principalmente consagrados a la medicina. Rhazes escribe sobre ello en el segundo libro de su tratado sobre medicina, que sería traducido al latín por Gerardo de Cremona, quien a la sazón se encontraba en Toledo. Siempre en la línea aristotélica y fisiagnómica, Avicena trata la cuestión en *Sobre los*

et pedes manusque relaxant aliisque temporariis indiciis facile produntur; nam et timor subitus et gaudium improvisum ab imitatione procurata eos excutit atque ad suum ingenium reuocat”. *Traité...op.cit.*, p. 74.

¹²³ Sobre la construcción caricaturesca del afeminado en la cultura helenística, vid. Foucault, Michel, *El cuidado de sí, Historia de la sexualidad*, vol. 3, Madrid, Siglo XXI, 2005.

¹²⁴ *Introduction aux phénomènes* (s. I a. C), Germaine Aujac (trad.), París, 1975.

¹²⁵ *Astrónomica*, poema en que habla de la influencia de los astros en los hombres, en época de Augusto y Tiberio (ed. ingl. GP Goold, Cambridge-Londres 1977)

¹²⁶ Ptolomeo, *Tetrabiblos*.

animales, que será traducido en 1270 por Michel Scotto, quien llegaría a ser famoso como conocedor de esencias ocultas. Averroes (1126-1198) se centra en las diferencias raciales entre árabes y bereberes en comparación con los andaluces, contra la actual idea neorromántica de la fusión de sangres en las tres Españas, y apoyando así la teoría racial de los caracteres que ya hemos visto¹²⁷.

Los árabes usaban el término *firâsa* para definir la versión islámica de la fisiognomía, modelada sobre la técnica de origen griego, aunque dicha palabra también englobaba otras prácticas de carácter predictivo, con connotaciones religiosas y proféticas¹²⁸. Si le doy tanta importancia al factor adivinatorio presente en la fisiognomía es porque creo que, más allá de la inducción de eventos futuros, este tipo de conocimiento plantea una necesidad humana que debe ser satisfecha: la necesidad de preveer la conducta del prójimo, de adivinar las intenciones que alberga con respecto a nosotros. Un ejemplo en clave teológica de esto que acabo de decir, nos lo proporciona Ibn-Arabi (1162-1240) que en su *Libro de las revelaciones de la Meca* se muestra como una personalidad sumamente piadosa, cuya principal inquietud fisiognómica consiste en distinguir, entre las personas que encuentra por la calle y en el mercado, entre los que han sido condenados por Alá y los benditos como él, salvados por toda la eternidad. En cuanto a la recepción judía de la tradición fisiognómica griega, esta parece en general bastante tardía: hay algunas alusiones en la *Schebilé Emuná* de Meir Aldabius (ca. 1300) y en el *Liber delectationis* del barcelonés Josephus ibn Sebara, publicado en Constantinopla en 1577. Finalmente, no hay que olvidar los estudios de Scholem sobre la relación entre fisiognomía y quiromancia en el corpus Heikhalot¹²⁹.

1.3.3. El pensamiento renacentista: las analogías y el hombre como medida del mundo.

La fisiognomía sale del complejo proceso de transferencias culturales y traducciones de unas lenguas a otras convertida en una auténtica máquina semiótica. El hombre, en el centro de la composición, es, según el modelo vitrubiano, la medida de la arquitectura, y según la cita de Alberti atribuida a Protágoras, la escala y medida (*modus et mensura*) de todas las cosas¹³⁰. El renacer del platonismo entre los siglos XV y XVI anuncia en la cultura occidental la

¹²⁷ El texto transcrito se encuentra en Alonso, Manuel, nota nº1 a *Teología de Averroes*, Madrid-Granada, 1947, p. 30.

¹²⁸ Véase el artículo de Fahad, T., “Firâsa”, en *Encyclopédie de l’Islam*, 2ª ed. II, 1965, pp. 937b-938b.

¹²⁹ Scholem, Gershom Gerhardt, “Fisiognomía y quiromancia” (en hebreo) en *Sepher ‘Asaph*, Jerusalén, 1953, p. 459-493. Con referencia a los textos recogidos en el corpus Hêikhalôt) citado en Séd, Nicholas, “Les traditions secrètes et les disciples de Rabbat Yohanan Ben Zakkhai”, en *Revue d’histoire des religions*, 1963, nº 184, pp. 49-56.

¹³⁰ Alberti, Leon Battista, *De Pictura et De Statua*, Cecil Grayson (trad.), Londres, Phaidon, 1972, p.53.

superación de la crítica platónica a la fisiognomía y su inclusión dentro de un mismo sistema explicativo. Si Platón cuestionaba el modelo jónico de la medicina presocrática por no prestar suficiente atención a la relación de las partes con el todo, el *hólón*, y proponía frente a éste curar el cuerpo a partir del alma, en el Renacimiento se operará la síntesis de las dos tendencias mediante el paso de la *symmetria* de los griegos a la *concinntitas* latina, de la proporción de las partes a la armonía del todo, que es también un concepto de clara impronta retórica. El problema, tal y como lo identificaba la anécdota del fisiognomo y Sócrates, consistía en juzgar el alma desde las apariencias. La solución, parece sugerirse desde la combinación renacentista de aristotelismo y platonismo, pasa por identificar el flujo semiótico como bidireccional (alma/cuerpo) según una teoría de contagios y correspondencias naturales. Así, el hombre zodiacal¹³¹ de la iatromedicina, que refleja las correspondencias entre las partes del cuerpo y las influencias astrales, se combina ya en la cultura renacentista con una visión unitaria del organismo como sede de salud y belleza, cuando sus humores y sus partes aparecen en justa proporción¹³². Como dice Davide Stimmili, la fisionomía no sólo es, “la descendencia de los esfuerzos de la antigua medicina por construir una nomenclatura de las partes del cuerpo”¹³³, sino que, durante el siglo XVI se aúnan el intento de restituir los nombres propios de las partes del cuerpo en las lenguas clásicas a su correcta traducción en los dialectos vernáculos, intento en que coincide con los primeros tratados de anatomía¹³⁴. Esto dará lugar a la denominación *Anathomia Philologica*, que es el título de un tratado de Gregorius Quercius de 1632.

Pero el auténtico interés lingüístico de la fisiognomía no reside precisamente en la crítica textual. La idea del cuerpo como un microcosmos que traduce el macrocosmos, que es el universo, es una forma de explicar, como dice Alberti, las cosas más lejanas a partir de las más cercanas:

La comparación se lleva a cabo a partir de las cosas que pueden ser inmediatamente conocidas. Como el hombre es lo que mejor conoce el hombre, es posible que Protágoras, al decir que el hombre es la escala y medida de todas las cosas, pretendía decir que los accidentes de las cosas se comparan con y son debidamente conocidas por los accidentes del hombre¹³⁵.

¹³¹ Como ejemplo de este tipo de representaciones, resulta notable la ilustración de la figura del hombre zodiacal de Johannes de Kethan, *Fasciculus Medicinae*, Venecia, 1500.

¹³² Así, la idea del mundo como un animal de los antiguos griegos dará lugar a las concepciones políticas medievales del estado como un cuerpo humano, en el que el monarca es la cabeza, los nobles los brazos, los comerciantes el estómago y los campesinos los pies.

¹³³ Stimmili, Davide, *The face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, New York UP 2005, p. 10.

¹³⁴ “Una cuestión importante en el período en que se adjudican nombres a las partes anatómicas fue la influencia de términos griegos, latinos, árabes y hebreos.” Vid. Roberts, K.B. y Tomlinson, J.D.W., *The Fabric of the Body: European Tradition of Anatomical Illustration*, Oxford UP, 1992, p. 49.

¹³⁵ Alberti, Leon Battista, *De Pictura* (1435), trad. esp. *El tratado de la pintura / por Leonardo da Vinci ; y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Batista Alberti*, Barcelona, Alta Fulla, 1999, p. 84. La atribución a Protágoras de este dogma era ya conocido desde la Antigüedad, citado por Sexto Empírico, Aristóteles en la *Metafísica* y Platón en el *Teeto*. Posteriormente Le Brun se hará eco de

Así pues, conocemos también las cosas más lejanas (los astros) a partir de las partes de cosas a las que tenemos un acceso directo (el cuerpo). Esta teoría se establece sobre la base de una red de correspondencias, equivalencias, analogías, contagios y transmisiones de significación por cercanía o similitud que constituye el auténtico paradigma del pensamiento renacentista: la *philosophia naturalis*. Las obras de Bartolomeo della Rocca, conocido como Cocles; Andrea Corvus, Ioannes de Indagine, Agrippa, o el *De Subtilitate* de Cardano¹³⁶ proporcionan una metodología para decodificar la naturaleza, incluso los fenómenos cuyas causas permanecen invisibles. Los orígenes de este conocimiento se remontan a la autoridad de figuras míticas como Hermes Trimegistro o personajes semihistóricos a los que se atribuyen poderes sobrenaturales, como Alberto Magno, bajo cuyo nombre circula cierto número de obras espurias. El tratado de fisiognomía constituía un alfabeto del cuerpo a la par que un manual de anatomía; cada parte, minuciosamente descrita, constituía un signo al que iba asociado un significado preciso, que se encontraba correlacionado con otros elementos naturales y externos en virtud de vínculos potentes, pero invisibles, de analogías. La naturaleza era el libro de Dios, y el cuerpo humano podía ser utilizado para descifrar el universo¹³⁷.

ello. Vid. Soto, Myrna, nota nº 85 a *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*, México, CONACYT, 2005, p. 184.

¹³⁶ Bartolomeo della Rocca, conocido como Cocles (1467-1504) filósofo hermético, tiene un tratado de quiromancia y otro de fisiognomía publicados a principios del siglo XVI, en Bolonia, 1504. Johannes de Indagine (1490-1550), *Tratado de Quiromancia y Fisiognómica*, Estrasburgo, 1522. Tanto Cocles como Indagine fueron prohibidos por la Inquisición. Agrippa de Nettesheim (1486-1535) *De occulta philosophia libri tres*. En cuanto al *De Subtilitate rerum* de Gerolamo Cardano (1501-1576, 1ª ed. 1550, Nuremberg), no es propiamente un tratado de fisiognomía, sino de las causas ocultas de los fenómenos, aunque en los libros XI a XIV se ocupa del hombre, su cuerpo y su temperamento en términos afines a la fisiognomía, de lo que se deduce la familiaridad de este con este tipo de tratados. Sin embargo, Cardano sí que tiene una obra sobre el tema, la *Metoscopie* (la metoscopia es la adivinación a partir de las arrugas de la frente) 1657, París. Sobre los mecanismos explicativos de los fenómenos sobrenaturales en la *filosofía natural* de Cardano, consúltese Daston, Lorraine y Park, Katharine, *Wonders and The Order of Nature*, New York, Zone Books, 2001, pp. 209-210.

¹³⁷ Quizás sea útil aquí recurrir a la explicación que da Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (op.cit. pp. 26 y ss.) según el cual, el principio que coadyuva al sistema de conocimiento hasta el siglo XVI consiste en una secreta correspondencia entre todas las cosas del universo. Esta correspondencia se muestra mediante signos externos, lo cual convierte la naturaleza en el gran libro de Dios, que es posible leer si se posee el código preciso para traducir los signos. En esto se basa la alquimia. Encontramos aquí un estado de identidad primigenia entre la palabra y la cosa que designa, un mundo en el que el nombre de la rosa es la rosa misma, y por analogía algo más, el nombre místico de la eternidad oculto entre sus pétalos. Paracelso (Theophrastus Bombast von Hohenheim) seguidor de la iatroquímica, fue uno de aquellos perspicaces descifradores de la hermenéutica de las semejanzas. Esta semejanza, a su vez, distingue cuatro formas: i) *Convenientia*, proximidad en el espacio, contacto, tangencia. La vecindad es un signo de parentesco, el contacto contagia pasiones, propiedades, es un ajuste. ii) *Aemulatio*: reflejo en la distancia, efecto espejo. Así, el cuerpo del hombre es un cosmos en miniatura, sus ojos como estrellas, su mente, reflejo de la sabiduría divina. iii) *Analogia*: es reversibilidad, tiene algo de las dos anteriores. Es contacto y también reflejo, como las manchas de la piel que delatan el pecado o el estigma, como la relación entre la tierra y la planta, entre la raíz y las hojas. iv) *Simpatia*: es el principio de la movilidad, la teoría de los humores de Galeno, el proceso físico del contagio amoroso de Ficino, atrae lo pesado

En este contexto aparece la obra de Giovanni Battista della Porta, *De Humana Physiognomonia* (1535-1616) en la que el peso de las autoridades es constante. De hecho, se trata de un dispositivo de citas, en el que (al contrario de lo que encontrábamos en el pseudo-Aristóteles) la fuerza probatoria no reside, salvo excepciones, en las observaciones del natural, sino en la autoridad de los clásicos. En el libro encontramos citas directas de Aristóteles, Avicena, Rhazes, Alí Abenraguel, Galeno, Hipócrates, Polemón, Adamancio, Melampo, el mismísimo Merlín y otros muchos. Pero no debemos por ello pensar que se trata de la obra de un erudito sin experiencia de los fenómenos naturales. Por el contrario, Porta es autor de un nutrido número de obras que configuran un corpus de lo que podríamos denominar *Magia Naturalis*, que es el título de una de sus obras (1558). Solo que la dimensión histórica de las clasificaciones ilustradas se opone al enfoque eminentemente práctico del tipo de saber que encierran los códices del Renacimiento. Es la ciencia de la Naturaleza, el conocimiento que permite preveer y manipular los procesos naturales en beneficio del ser humano.

Una de estas obras, la *Phytognomonica*, editada en 1588 en Venecia, es un tratado en el que Porta establece homologías entre animales, humanos y plantas mediante relaciones formales (estructuras) y generales (propiedades) entre sí, es decir, utiliza un criterio morfológico sustentado en la unidad anímica de todas las cosas, una especie de panteísmo que mantiene unido todo lo vivo por cadenas significantes. Las ilustraciones de este libro nos recuerdan al tipo de juegos visuales que encontramos en las pinturas de su contemporáneo Arcimboldo (1527-1593): estructuras vegetales que traducen formas animales, que a su vez operan procesos de homología con las propiedades de las partes del cuerpo humano. El humanista no se limita a citar a otros, sino que se construye a sí mismo como figura relevante y única por medio de esas citas, los testimonios que le llegan y sus propias observaciones de la naturaleza.¹³⁸

Volviendo a la *Physiognomonia*, los grabados que encontramos en ella con mayor frecuencia y que se han hecho más conocidas, son precisamente las que sitúan retratos humanos junto a efigies animales con el fin de resaltar las similitudes que se operan en virtud de la transmisión mágica (es decir, natural) de propiedades de una esfera a otra. “El fundamento del fisiognomonia está en la correspondencia de las vicisitudes del alma y del cuerpo; porque el alma enamorada, envidiosa, atormentada, sorprendida, se refleja en rasgos corporales, como también hay enfermedades que dan aspecto animal al que las padece.”¹³⁹ Si bien parece respetar la formulación primera del Pseudo-

hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso. Su contrario, la antipatía, explica los procesos de repulsión.

¹³⁸ Macdonald, Katherine, “Humanistic Self-Representation in Giovan Battista Della Porta's Della Fisonomia Dell'uomo: Antecedents and Innovation”, en *Sixteenth century journal: the journal of Early Modern Studies*, N.º. 2, 2005, p. 397-414.

¹³⁹ Baroja, Julio Caro, *op.cit.*, p. 122.

Aristóteles, no es difícil darse cuenta de que, lo que en el primer texto que analizamos era una aseercción lógica derivada de la observación directa de los fenómenos tales como la borrachera o la enfermedad común, se ha convertido para Porta en una tupida red de relaciones que se implican mutuamente y exigen del sabio un conocimiento complejo que acumula varios siglos de saber para ser desentrañadas. La atribución de rasgos emocionales al alma y su relación especular con las partes del cuerpo nos indican que el cambio sucedido al nivel del lenguaje, traduce un enriquecimiento y una problematización distinta de las condiciones del conocimiento del mundo y del hombre en el siglo XVI.

La alusión a las enfermedades que dan forma animal a quien las padece, se refiere, evidentemente, a alteraciones como la hidrofobia, llamada licantropía, y que se atribuía a un fuerte desequilibrio en los humores, habitualmente por consecuencia de la afección conocida como melancolía, y que en este siglo abarcaba una cantidad de síntomas sorprendentemente amplia, como lo atestigua en su amplísima obra *Anatomía de la Melancolía* Richard Burton (1577-1640). En dicha obra se dedica un capítulo a estos enfermos de rasgos lupinos que darían pie a la creencia popular en los hombres-lobo o *loups-garou*¹⁴⁰. Las máscaras de la melancolía son muchas, y una de ellas tiene forma de lobo. Otras caras del melancólico, según el mismo autor, son el éxtasis religioso, el desvarío, la locura, el frenesí, el baile de San Vito, etc. Todas, como podemos comprobar, son rostros que el sentido común atribuye a la sinrazón, al caos y a la pérdida de control sobre las propias facultades. También nos resulta familiar la asociación del influjo de ciertos planetas, como la Luna o Saturno a la melancolía y la locura (véase el uso del adjetivo *lunático*).

Más que establecer una relación causal unidireccional que haga del cuerpo la fuente de los desarreglos del alma (o al contrario) la función del sabio naturalista es dar cuenta de la compleja red de síntomas y elementos externos e internos que influyen en la crisis. Crisis de identidad y amenaza constante, ya que en el siglo XVI el miedo producido por el contagio de los hombres que han perdido la razón aún no se ha traducido en lo que Foucault denomina el “Gran Encierro”, que tendrá lugar en el siglo XVIII¹⁴¹. La locura anda suelta

¹⁴⁰ Burton, Robert, *Anatomía de la melancolía* (1621), Manguel, Alberto (ed.), Madrid, Alianza, 2008, p. 59. Esta creencia, fortalecida por las supersticiones populares, llegará hasta el siglo XVIII con el famoso episodio de la Bestia de Gévaudan. Entre 1764 y 1767, en la población de Gévaudan, en el actual distrito francés de Lozère, tuvieron lugar misteriosos sucesos criminales: muerte de ganado, raptos y violaciones de mujeres y niños, que fueron atribuidas alternativamente a jaurías de perros salvajes, manadas de lobos, forajidos y muy a menudo a los actos perversos de hombres malvados, hechiceros, capaces de convertirse en bestias durante las noches de plenilunio, con una astucia y una fuerza inverosímiles. Las muertes llegaron a hacer necesario que la corte tomara cartas en el asunto y enviara delegados policiales a la campiña, aunque por lo que parece sin resultados notables, con lo que todo el asunto quedó cubierto con un halo de silencio sobrenatural. Pic, Xavier, *La bête qui mangeait le monde en pays de Gévaudan et d’Auvergne*, Paris, Albin-Michel, 1972; Fondebrider, Jorge, *Licantropía, Historias de hombres lobo en occidente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

¹⁴¹ Me refiero a la aparición, a partir del siglo XVII de edificios de confinamiento donde se hacinaban juntos individuos considerados viciosos incurables, locos y criminales, como el de

por el mundo, acecha como un enemigo en el exterior, bajo la forma invisible de miasmas e influjos perniciosos del medio, o bien agazapada en el interior del hombre mismo y esperando la señal ignota para apropiarse del cuerpo y el alma de su propietario. Entonces la máscara de la locura usurpa el rostro del hombre sano y lo transforma en su esclavo, lo anula y convierte en un títere. Es por eso que el estudio de los signos del cielo, de la tierra y del propio cuerpo tiene un interés radical en la construcción de la episteme humanística: preserva la razón y acota los límites de la sinrazón. La fisiognomía no es un mero adorno, un saber anecdótico y pintoresco, sino en cierta medida, una cuestión de vida o muerte que afecta directamente a la identidad de los sujetos¹⁴².

1.3.4. El siglo XVII: lenguaje y política.

El salto que se produce desde esta forma de concebir el universo, como un macrocosmos que se refleja de manera especular en el microcosmos del cuerpo humano hasta la nueva interpretación gramatical de las relaciones sintácticas del lenguaje con el mundo real, se desarrolla como sigue. Desde el estoicismo, se concebía el lenguaje como sistema ternario: significante, significado y coyuntura (*tunjánon*). En el Renacimiento tenemos la marca o signatura, el contenido designado y la similitud que une ambos polos. A partir del siglo XVII con la Gramática de Port Royal, el modelo se hace binario: significante/significado. A partir de este momento, se produce una fractura entre las cosas y las palabras, entre lo visto y lo leído, entre la imagen y el lenguaje. Otra consecuencia es el cuestionamiento de las más profundas raíces del lenguaje, de la necesidad en el nexo que une la palabra y la cosa. La disociación del signo y de la semejanza a comienzos del siglo XVII ha hecho surgir nuevas formas de orden, como son la combinatoria, la probabilidad, el análisis, el sistema y el lenguaje universal. Ya no se habla de similitudes, sino de identidad y diferencia, lo Mismo y lo Otro.

En la gramática fisiognómica, este cambio se traduce en una ruptura radical en la dimensión significante del signo y en las relaciones entre signo y

Bicêtre en París, o Charenton, donde iría a parar el marqués de Sade tras el desalojo de la Bastilla ya en el XVIII. Es evidente que esta falta de distinción entre locos y cuerdos viciosos da pie a pensar que, hasta principios del siglo XIX, la ciencia médica atribuye a todos ellos el estigma del contagio, porque todas las máscaras de la enfermedad son en principio iguales para el médico y su destino es el encierro preventivo. Vid. Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols, (1964) México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

¹⁴² Belén Altuna, “Historia de la fisiognomía: interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia”, en *Historia, antropología y fuentes orales*, N° 40, 2008, pags. 129-148. En esta obra, la autora hace un recorrido de la fisiognomía desde la antigua Grecia hasta la modernidad, tomando en cuenta el problema ético que plantea esta pseudociencia en torno a la cuestión de la libertad humana y la determinación morfológica. Otras obras de referencia a este respecto son: Orenca Colomar, *Fisiognomía*, Plaza & Janés, 1977; Josep Fàbregas, *El arte de leer el rostro: fisiognomía evolutiva y morfopsicología*, Ediciones Martínez Roca, 1998.

significado. Podría decirse que lo que hasta ahora hemos llamado signos fisiognómicos, eran en realidad *marcas* (esta terminología respetaría más el carácter de inmediatez y transparencia del índice corporal con respecto a su significación). El signo en tanto que índice desencarnado surge realmente en el siglo XVII. El contexto que da lugar a una nueva forma de hermenéutica se produce en el entrecruzamiento de la des-encarnación del signo y el distanciamiento de la mirada. Quizás empiece a calar profundamente en la conciencia europea culta la idea de que la palabra y la cosa no están unidas por un vínculo de necesidad, sino que su relación es contingente, o dicho de otro modo, que el alma de la rosa no está en el nombre de la rosa. “Ya no se lee en el cuerpo la inscripción grabada de un texto, sino que se ve en él el juego de las reglas articuladas de un código”¹⁴³. Ya no se sigue la ley de las analogías, sino la causalidad, y el tipo de conocimiento práctico que se persigue da un giro hacia el medio que constituyen los demás seres humanos y toma dimensiones políticas.

Desde luego en el siglo XVII la necesidad de la introspección del sabio se pone de manifiesto en las variadas ventajas del género fisiognómico. El sujeto del conocimiento es concebido como una figura introspectiva embarcada en la búsqueda del yo a través no sólo de los pensamientos sino también de sus más nimias manifestaciones externas. Pero la principal ventaja, la que ocupa la mayor parte de estas obras, tiene que ver con el desciframiento del otro en un tipo de interacción compuesta por fintas y paradas. Uno debe dominar tan bien el arte de ocultar como el de penetrar a los otros a través de la apariencia. Las formas de actividad políticas, cortesanas y diplomáticas se van modificando, y al hacerlo ejercen presión sobre el tipo de conocimiento que se espera de estos técnicos de la mirada y el rostro¹⁴⁴. Se regulan además los aspectos domésticos, en un tiempo en que las categorías de lo público y lo privado no estaban delimitadas como hoy en día. Un espacio social definido se perfila en el antiguo *Arte de conocer a los hombres*, que es el título de una obra de Marin Cureau de la Chambre (Amsterdam, 1660), quien dice en ella:

He aquí, pues, las altas lecciones que otorga el Arte de conocer a los hombres. Pero cuando quisiéramos reducirlo a aquéllas que emplea, para descubrir las inclinaciones, las costumbres y los designios de otro, sería menester confesar, que es la guía más segura que se puede tomar para conducirse en la Vida Civil, y que aquél que quiera servirse de ella podrá evitar mil faltas y mil peligros, en los que está expuesto a caer a cada momento. No hay que dar más razones para persuadir de algo tan evidente, ya que no hay duda de que si este Arte puede realizar aquello que promete, no existen acciones en la vida en las que no sea necesario: la educación de los niños, la elección de los servidores, de los amigos, de las compañías, no pueden llevarse a cabo correctamente sin él. Muestra la ocasión y los

¹⁴³ Courtine, Jean-Jacques y Haroche, Claudine, *Histoire du visage: Exprimer et taire ses émotions* (1988), Paris, Payot, 2007.

¹⁴⁴ Es interesante que en varios idiomas, el rostro y la mirada se designen con la misma palabra. Así en alemán *Gesicht* y en italiano *viso* son términos que comparten una doble interpretación. Estos ejemplos realzan, como en el caso del griego *prósopon* la idea de que el rostro nos pone ante la mirada de alguien, además de ser sede de la propia.

momentos favorables en los que se debe actuar, o tomar la palabra; enseña la manera en que esto debe hacerse; y si hay que inspirar un consejo, una pasión, un proyecto, sabe todas las vías que pueden hacerlo entrar en el alma. En fin, si debemos seguir el consejo del sabio, que nos previene de hablar con un hombre colérico o con un envidioso, encontrarse en compañía de los malvados, qué puede salvarnos de estos malos encuentros si no es el Arte del que hablamos? Ya que el conocimiento que podríamos obtener de los hombres es engañoso, si uno se fía demasiado de su reputación; y peligroso, si uno debe adquirirlo por la práctica. De tal manera que no hay sino ésta que promete mostrar lo que es sin fraude y sin riesgo.¹⁴⁵

Para comentar la obra de Cureau de la Chambre, quizás sea conveniente atender primero al frontispicio del libro. En su obra sobre la historia del rostro, Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche hacen de este grabado una interpretación que resalta los aspectos proto-antropológicos y político-cortesanos de la nueva forma que recibe la fisiognomía a mediados del siglo XVII:

...Un sabio frente a un busto de escayola. En el muro, una colección de moldes de cabezas. No se trata verdaderamente de rostros sino de *facies*, tipos morfológicos con rasgos muy marcados: labios espesos, narices chatas o puntiagudas, ojos exorbitados y frentes huidizas de unas, apariencia negroide en otra evocan una humanidad de proveniencia lejana o de origen “bestial”. Esta serie de fisionomías grotescas (cabezas sin cuerpos, rostros sin expresión) sugiere la idea de una clasificación antropológica; en el muro, una representación anatómica; en tierra, instrumentos de medida. Y Cureau era además médico, y su *Arte de conocer a los hombres* se asienta en un proyecto de historia natural del hombre. Esta historia natural opera una separación con respecto a una humanidad bárbara, una sub-especie inexpressiva y grotesca. El arte de *conocer a los hombres*, en tanto que antropología física, efectúa una partición de los rostros.

El saber ocupa así el primer plano. Más allá, otra escena: ya no estamos en la penumbra del dominio silencios, solitario y reflexivo donde se constituye el saber, sino en el espacio claro y público de las prácticas, del comercio con los hombres. Un caballero de noble porte ocupa el centro de la escena. Es el rey del que Cureau es el médico. Cureau es médico, pero también cortesano, y esto se asemeja a una escena de corte, donde se juegan los rituales de la cortesía. El saber que se elabora en la penumbra del gabinete no está destinado a permanecer en él; la ambición del *Arte de conocer a los hombres* es proporcionar a cada uno una *guía de conducta en la vida civil*.¹⁴⁶

En efecto, de Cureau de La Chambre encarna la figura combinada del cortesano, el consejero real, el médico y el erudito. Este *Arte de conocer a los hombres*, además de constituir un tratado de *civilté*, nos indica la legitimación mutua que se produce entre el libro y su autor, quien intervenía como consejero de Luis XIV en calidad de augur o adivino en las ocasiones en que el monarca debía adjudicar un cargo importante dentro de la corte. El rey que pide consejo a su médico sobre la idoneidad de los aspirantes a partir de su aspecto físico encuentra su antecedente en la selección pitagórica de adeptos, y, hoy en día, un heredero en la aplicación de técnicas morfopsicológicas en la

¹⁴⁵ Chambre, Marin Cureau de, *Art de Connoistre les Hommes*, Amsterdam, 1660, p. 6-7.

¹⁴⁶ Courtine y Haroche, *op.cit.*, p. 25-27.

selección de personal en las empresas modernas¹⁴⁷. En cualquier caso, las funciones política y pública del saber fisiognómico quedan establecidas como fin último y revestidas de una utilidad práctica insoslayable.

Ya no se trata de desentrañar los secretos de la naturaleza, sino de orientarse en las procelosas aguas de la sociedad de los hombres. Otro texto de fuerte impronta fisiognómica lo encontramos en el *Breviario de los políticos* del Cardenal Mazarino (1602-1661), solo que en este caso coinciden la figura del fisiognomo y del político que aprovecha su conocimiento. El texto destaca la importancia de conocerse a sí mismo y a los otros como dos aspectos que se implican recíprocamente en el desempeño de las funciones públicas. Este doble imperativo aparece ya desde el principio de la obra, al igual que en el texto anterior, como dos caras de una misma moneda. Los rasgos con que se describe el carácter son típicamente fisiognómicos: “Los astutos son, por lo general, hombres de dulzura fingida, nariz ganchuda y mirada penetrante”. La astucia es buena en uno mismo y mala en los demás. Además del carácter marcadamente maquiavélico de este manual del perfecto político, llama la atención que las relaciones en la más alta esfera de la política estatal se definen en términos afectivos de vinculación emocional como garantía de la fidelidad, consagrando así la íntima relación entre las funciones social y política del espacio público como lugar de la agencia, del poder y de la interacción humana. Los riesgos de una excesiva confianza que se proyecta en la figura erotizada del confidente son identificados en términos que nos recuerdan a la descripción que hacía el anónimo latino acerca de los subterfugios de la virilidad y el afeminamiento instrumentalizados en la búsqueda de beneficios materiales: “ten en cuenta que los hombres tienden a explayarse muy fácilmente con las mujeres o los jovencitos de los que están enamorados, así como con los nobles o príncipes a los que reverencian. En el caso de que te cuente un secreto de otro, no le confíes nada, porque puede que exista otro que le sea tan querido como tú.” En el ámbito de las confidencias, las complejas tramas políticas del gobierno francés de Luis XIV tanto el médico personal como el primer ministro actúan como espejo fisiognómico del príncipe, enseñándole a reconocer la insidia allí donde esta se esconde por los rasgos indelebles del rostro, el matiz de las frases y los gestos: “a la mayoría de los mentirosos, cuando ríen, les salen holluelos en las mejillas”.¹⁴⁸

Incluso otras técnicas adivinatorias que formaban desde la Antigüedad parte del conjunto de saberes implicados en la fisiognomía, como la interpretación de los sueños, tienen cabida en el pensamiento racionalista del siglo XVII bajo una luz más instrumental. Son tratados como objetos que se exponen a un análisis anatómico de los afectos y los *penchants*: “A los que les gusta contar lo que han soñado, pídeles a menudo que te cuenten sus sueños y hazles todo tipo de preguntas sobre éstos; con lo que te expliquen podrás

¹⁴⁷ E.gr. Xandró, Mauricio, *Grafología y recursos humanos uso de[...] la fisiognomía al servicio de una selección racional del personal*, Madrid, Eos, 1995.

¹⁴⁸ Mazarino, Giulio, *Breviario de los Políticos*, Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 24 y ss.

conocer bastante bien los secretos de su corazón. Y si alguien, por ejemplo, asegura que siente afecto por ti, pregúntale (pero en otra ocasión) lo que sueña: si nunca sueña contigo, su afecto es fingido”¹⁴⁹.

El *Breviario* es un tratado didáctico sobre el uso de las máscaras en el espacio público de la intriga cortesana, cuya consigna es: simula y disimula, nunca bajas la guardia en público. Simula lo que quieres que los otros piensen de ti, disimula siempre tus verdaderos designios. Este tipo de conducta constituye un código rígido cuya función es, en última instancia, salvaguardar la vida del político en cuestión en una época en que las traiciones y asesinatos furtivos eran de esperar en todo momento. Consejos tales como acostarse, dormir y comer siempre a solas, o tener siempre un espejo frente a sí cuando se escribe o lee en el despacho “para poder ver lo que sucede a tu espalda”, son síntomas de una paranoia del político del seiscientos que constituía su verdadero *modus vivendi*. Se recomienda, por supuesto, leer con asiduidad la obra de los antiguos rétores griegos y romanos para dominar el arte de la ambigüedad, hablar mucho sin que se pueda atribuir a tus palabras un significado unívoco. Finalmente, el núcleo metafísico que actúa como principio rector de la obra, es formulado por Mazarino con exquisita claridad, cuando dice “ten por seguro que la imagen que ofrecerás desde fuera será la que hayas conformado desde tu interior”.

Este constructivismo nos indica que, dándole otra vuelta de tuerca a la base primitiva de la fisiognomía (que el ser exterior refleja mediante las marcas su naturaleza interior), la propia apariencia puede ser modificada desde el interior, como efecto de la voluntad, la disciplina y una vigilancia constante. En este caso no se trata de una aplicación de tipo terapéutico, como lo era cuando Porta aconsejaba a los necios tomar virutas de colmillo de elefante con hidromiel y corazón de mono asado para volverse más sabios, o al afeminado mudarse a climas secos y hacer mucho ejercicio físico para evaporar el exceso de líquidos que le dan esa mollicie femenil tan molesta, sino de una de tipo estratégico. La máscara es, para Mazarino, el artefacto que asegura la supervivencia del “buen” político. Lo que debe cambiar el hombre que quiere mejorar su situación no es tanto el entorno externo ni el flujo humoral, sino su actitud frente a los otros en el espacio en que se hace visible su presencia, que es doble en tanto que cuerpo físico y cuerpo político. Y sobre este particular, el cardenal aconseja un uso muy específico del artefacto-máscara que tiene que ver de manera directa con las prácticas: “Lleva también [cuando viajes] una máscara de pergamino que tenga pintado a cada lado un rostro diferente, a fin que puedas ponerte uno u otro a voluntad”¹⁵⁰. El político es pues, fundamentalmente, un hombre doble, o un hombre de múltiples rostros; y esa condición, más allá de la ética particular, constituye una deontología negativa en los términos del más depurado Maquiavelo. Este cinismo extremo

¹⁴⁹ Mazarino, Giulio, *op.cit.* p. 27.

¹⁵⁰ Mazarino, *op.cit.*, p. 109.

es, en realidad, la prueba irrefutable de la fractura entre la creencia en una pertenencia recíproca de todas las cosas del mundo y los signos que las designan. La búsqueda de procedimientos y relaciones causales para sustituir la antigua creencia mágica de las correspondencias tiene lugar en el seno del giro político y lingüístico del siglo XVII.

1.3.5. Lavater y la Ilustración: el resurgir de la fisiognomía y sus continuadores.

El “otro desenmascarado” como objeto de la fisiognomía es claramente en Cureau de la Chambre y en Mazarino el objetivo político por excelencia. La función ofensiva y defensiva de la máscara como dispositivo tecnológico de un yo que se representa en el espacio político debe garantizar a la vez la penetrabilidad del otro y el propio oscurecimiento a los ojos de los demás. Esta relación cambiante entre la estructura de la sociedad y la estructura de la personalidad se refleja como una afinidad en contrapunto, que a su vez da lugar a una reacción opuesta; esa construcción discursiva de la experiencia que se rebela contra las máscaras y proclama una ontología absoluta del yo y de la autenticidad. La racionalidad cortesana generará una serie de reacciones que irán a cuajar en lo que podríamos llamar la “emancipación del sentimiento” por parte del hombre moderno. Según Norbert Elias:

Este arte cortesano de la observación de los hombres está tanto más próximo de la realidad, cuanto que nunca se orienta a considerar al individuo por sí solo, como una esencia que recibe primariamente desde su interior, sus leyes y rasgos esenciales. Se contempla más bien dentro del mundo cortesano al individuo siempre en su imbricación social, como *hombres en su relación con otros*. Aun en esto se muestra la total vinculación social de los cortesanos. El arte de la observación de los hombres, sin embargo, no se refiere únicamente a los demás, sino que se extiende también al observador mismo. Se desarrolla aquí una específica forma de *autoobservación* “*Qu’un favori s’observe de fort près*”, como decía Labruyère. La autoobservación y observación de los demás hombres se corresponden mutuamente. Una sería inútil sin la otra. No se trata, pues, aquí, como sucede en un autoexamen hecho por motivos religiosos, de una inspección de lo “interno”, ni de un ensimismarse como un ser solitario para probar y disciplinar sus deseos más recónditos según la voluntad de Dios, sino de una observación de sí mismo para adquirir una disciplina en el teatro social.

[...]

No puede entenderse a Rousseau, su influencia y la posibilidad de su éxito aun dentro del *monde*, si no se capta asimismo que fue un movimiento de oposición contra la racionalidad cortesana y contra la represión del sentimiento a través de la vida cortesana. También desde este punto de vista, el análisis exacto de los movimientos de liberalización a los que, durante el siglo XVIII, se vio sometido el *monde*, da información sobre aquellos cambios estructurales que, entonces, permitieron en determinadas capas intelectuales –de ninguna manera en todas– una emancipación relativa de los espontáneos impulsos emocionales, e hicieron asimismo posible una teoría de la autonomía del sentimiento¹⁵¹.

¹⁵¹ Elias, Norbert, *La sociedad cortesana, op.cit.*, pp. 142, 152.

Estos dos párrafos adelantan gran parte de la materia de los próximos capítulos, pero he creído conveniente insertarlos aquí para anunciar desde ahora algunos de los supuestos históricos sobre los que se sustentan las tesis de este estudio. El concimiento de sí que promete la fisiognomía no es el conocimiento interior que dimana de la íntima comunión con la divinidad del místico, sino que es un estudio “desde el exterior”. El hábil fisiólogo no sólo aprende a desvelar la identidad de los otros por su apariencia, sino que vigila y corrige su propia configuración personal poniendo especial atención a su propia actitud, sus gestos, sus movimientos o las arrugas de su frente, para modificar los aspectos expresivos, la manifestación espontánea de sus pasiones. Con respecto a los aspectos estructurales, no susceptibles de una verdadera modificación, el reconocimiento de la verdad oculta en los signos del rostro le servirá al menos para ponerse en guardia frente a sus propias tendencias y establecer un estricto control de estos defectos de configuración. La fisiognomía se convierte pues, cada vez más, en el arte cortesano por excelencia, el arte de “leer” a los otros.

Parece ser que la falta de un estatus epistémico definido y la reacción anticortesana liderada por Rousseau constituyeron los principales adversarios de esta pseudo-ciencia de las apariencias. Resulta notable que, durante toda la primera mitad del siglo XVIII no se produjeran nuevos tratados de fisiognomía. De hecho, parecería que el género se había extinguido de manera inexplicable, o que la gente había perdido simplemente el interés en estos temas, cuando de pronto resurge de manera espectacular, llegando a convertirse en un fenómeno editorial de amplia portada. Veamos cómo y por qué se produce esta resurrección de la fisiognomía en el mundo culto de las clases altas. Dejando a parte algunos despuntes en la década de los años 50 que, por lo demás pasarían si pena ni gloria¹⁵², el mérito del milagro editorial de la fisiognomía corresponde a un pastor protestante de Zúrich, Johann Caspar Lavater.

Pero antes de hablar de Lavater y las complejas relaciones que mantuvo con personajes de su época, me gustaría pasar revista a otra obra de fisiognomía más o menos contemporánea de la de Lavater, ya que en ella encontramos elementos que nos ayudarán a comprender cuál es la situación en la que se encuentran a finales del Antiguo Régimen las relaciones semióticas en el seno de esta particular forma de conocimiento del hombre natural y moral que es la fisiognomía. Me refiero a la obra de Antoine-Joseph Pernety (1716-1793), conservador de la biblioteca Nacional de Berlín desde 1767, en tiempos del emperador Federico II de Prusia, y un auténtico fisiognomista en la línea de sus predecesores. Pernety fue alguien profundamente impregnado de creencias de tipo ocultista, que en 1770 compuso un pequeño manual para uso interno del Rito Hermético, el *Ritual alquímico secreto*, y en 1776 un tratado que

¹⁵² E.gr. Neaulme, Jean, *Lettres philosophiques sur les physionomies*, La Haya, 1758, una obra en la que, de forma bastante vaga e incoherente se critica a los autores anteriores por fiarse demasiado de las apariencias (!) y de la similitud con los animales.

dedicará a Federico II, *Del conocimiento del hombre moral por el hombre físico*. En él, volviendo a la lógica de las correspondencias mágicas que encontrábamos, por ejemplo, en Della Porta, Pernety explica que la física es una forma de “fisiognómica de la Naturaleza” y la política una “fisiognómica del Estado”. Curioso anclaje que sitúa la fisiognomía en el origen del pensamiento científico sobre la naturaleza y de la teorización política sobre el Estado.

La palabra clave para entender la teoría omnicomprendiva de los saberes de Pernety es “jeroglífico”. “Todo lleva en su exterior un signo distintivo, un signo jeroglífico por medio del cual un observador conoce de hecho las virtudes secretas y sus propiedades.” Para nosotros, los “signos naturales” que ofrece la naturaleza, son eso, signos; pero Dom Pernety ve en ellos símbolos, es decir, representaciones que están ahí *en lugar de otra cosa*. Que el mundo esté compuesto por símbolos o jeroglíficos es la consecuencia inmediata de una inteligencia superior que ha ordenado y catalogado esos elementos según un código secreto. No deja de ser coherente con la manera de concebir el mundo de un conservador-bibliotecario que pasa la mayor parte de su vida viajando o encerrado en cámaras repletas de libros y de objetos de valor simbólico, económico o científico, uno de los últimos habitantes del maravilloso mundo de las *Wunderkammer*¹⁵³. Estas colecciones privadas no sólo son el antecedente de nuestros museos, sino que constituían auténticos dispositivos mnemotécnicos ordenadores del mundo, que reproducían a pequeña escala el entramado de los objetos naturales y artificiales, estableciendo entre ellos complejos vínculos significantes. La biblioteca o la cámara de maravillas es en el siglo XVII, igual que el cuerpo humano lo era desde el XVI, un microcosmos que refleja el orden del macrocosmos: “estudiar al hombre, conocerle, es adquirir conocimientos relativos a todo el Universo”.¹⁵⁴ Sin embargo, no se trata exactamente de la misma forma de concebir las relaciones: los planteamientos estéticos y pragmáticos ilustrados han influido sensiblemente en las estructuras de reconocimiento y les han dado otra forma. Esta nueva forma de reconocimiento se manifiesta en una expresión menos caracterizada por el uso de un vocabulario mágico y alquímico y más por consideraciones empíricas y de sentido común, relativas a la textura, el color y a la parrilla taxonómica que define los objetos entre sí a partir de sus diferencias y similitudes¹⁵⁵. La parte pragmática de este nuevo giro del lenguaje

¹⁵³ Vid. Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003. Ese secreto de la construcción de un espacio mnemotécnico para albergar toda la creación es la que el jesuita Mateo Ricci trató de enseñar a los chinos. Vid. Jonathan D. Spence, *El palacio de la memoria de Mateo Ricci* (1990), Barcelona, Tusquets, 2002.

¹⁵⁴ Pernety, Antoine Joseph, *La connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, Berlin, Decker, 1996-1997, p. 28.

¹⁵⁵ “Nos jugemens, suite de ces observations, ont pour base les différences ou les rapports, que les choses ont entr'elles. Ces différences et ces rapports, que les choses sont des traits, des linéamens, des signes caractéristiques, et distinctifs, par lesquels nous jugeons que deux choses ne sont pas la même; mais que chacune est telle individuellement. Sur la forme, la couleur, nous nous rappelons les connoissances acquises des parties constituantes du mixte, de leur combinaison, de ses qualités,

tiene que ver, probablemente, con el auge de la idea del progreso que toma como criterio principalmente lo que es útil (de manera positiva o porque evita el daño) al ser humano. La preocupación creciente del bibliotecario es, como lo será en Lavater, que este conocimiento no resista un examen estricto de las condiciones de su validez científica. Los intentos de sistematización taxonómica de los métodos y los objetos fisiognómicos responden a este miedo, que es alimentado por el rechazo virulento de amplios sectores de las academias de ciencias y que la califican de “ciencia imaginaria”¹⁵⁶. El miedo al ridículo en el científico es en este caso la contrapartida del horror a “perder el rostro” que acosa al cortesano.

Pernety hereda de los grandes moralistas del siglo pasado, como La Bruyère y La Rochefoucault, una visión crítica del universo social y cortesano que se manifiesta en la forma de *tableaux vivants*¹⁵⁷, retratos a vuelapluma que definen los tipos y los personajes que pueblan ese mundo mediante rasgos genéricos. Estos personajes son casi alegorías de un aspecto concreto de la condición humana y resultan, por definición, fatuos y risibles. El capítulo VII del libro de Pernety, dedicado a la disimulación, manifiesta de manera particularmente llamativa esta preocupación por el fingimiento como moda, que viene a sustituir al antiguo sistema de valores y que el autor identifica con la corrupción progresiva de la sociedad. Igual que Rousseau en el *Emilio*, Pernety identifica la disimulación como un efecto de la debilidad y como causa del debilitamiento del cuerpo social. Las referencias a las máscaras son numerosas en el texto y articulan todo el discurso; que es, al fin y al cabo, tanto un discurso utilitarista para conocer al otro (de manera similar a lo que encontramos en Mazarino) como una guía moral, una herramienta de la áscesis del individuo para. La fisiognomía queda consagrada como el tipo de conocimiento más apto para ocuparse de los mil y un rostros del ser humano: “Tenemos a menudo ocasión de maravillarnos de la diferencia en el rostro de un mismo hombre, como si éste tuviese varios de repuesto para servirse de ellos a la manera de una máscara según las circunstancias”¹⁵⁸.

de ses propriétés, de l'usage que lon peut en faire pour la conservation et le bienêtre, ou pour la destruction de notre individu”. *Ibid.* p.22.

¹⁵⁶ El término es acuñado por Jaucourt en el artículo *Physiognomie* de la Enciclopedia.

¹⁵⁷ “La Physionomie est un tableau vivant, très expressif, ou la Nature développe et présente à nos yeux les véritables traits qui caractérisent chaque homme en particulier. Exempte d'intérêt et d'ignorance, elle exprime toujours le vrai, et le fait percer à travers cette couleur empruntée de la dissimulation, ce masque de la fourberie sous lequel l'art s'efforce envain de le cacher. Aux yeux d'un homme ordinaire, accoutumé à être dupe / des apparences, ce masque en impose et fait illusion. Aux yeux d'un simple observateur c'est un nuage léger. Mais pour un homme né physionomiste, ce masque n'est qu'une vapeur subtile, qui se dissipe à l'approche des rayons lumineux du flambeau de la nature. En s'évanouissant, elle laisse voir le vrai dans tout son éclat. C'est une ombre dans le tableau, qui fait valoir les clairs.” Pernety, *op.cit.* p. 30.

¹⁵⁸ Continúa como sigue: “Voyez le visage d'un homme dont les traits et les linéamens se modelent, s'arrangent sur les vrais mouvemens du coeur, sur la simple impulsion de la nature. Considérez ensuite le même visage fardé par l'hypocrisie, par la fourberie, dont les traits sont avectés, et composés pour tromper. Dieu! Quel différence!

La cuestión de la autodisciplina, paralela a la del autoconocimiento, encuentra su campo de pruebas en la expresión de las pasiones. Por supuesto, la figura más evocada es la de Sócrates bebiendo la cicuta y los sabios estoicos que llevan la áscesis y el cuidado de sí hasta el extremo de que nada externo a ellos puede afectarles. De esta manera el *gnothi se autón* se vuelve sinónimo de “disciplina tu alma”¹⁵⁹. Esta disciplina se manifiesta, en el caso de la expresión de las pasiones, como una diferencia en la calidad de la educación vinculada al origen o la naturaleza del sujeto; el hombre noble manifiesta su ira de un modo distinto al ser vulgar. Esto no se debe, en la mayoría de los casos, a que su benevolencia fuera mayor, sino a la conciencia del propio estatus adquirida gracias a la costumbre de tratar con otros cortesanos en relaciones estrechas de dependencia, que le hacía ser más cauteloso. El hombre noble controla la contracción de sus rasgos para no revelar el deseo de venganza y, de esta manera, mejorar sus posibilidades de éxito. Pero el buen fisiognomista sabrá reconocer la ira incluso debajo de esta máscara, como si no fuera más que una bruma ligera.

En parte, la labor del fisiólogo en el Siglo de las Luces tiene que ver con la propia tarea de arrojar luz sobre el mundo y sobre el hombre, tal y como la plantea Pernety: “Pretender componer el propio rostro y formar con él una máscara engañosa que pueda ocultar los movimientos del corazón, el efecto de las pasiones, es abusar de sí mismo. Los rayos se proyectan desde todas las partes del rostro y sobre todo de los ojos. Estos llevan la luz hasta la sede más profunda de nuestro conocimiento: la nube se disipa, la máscara cae y el astuto queda al descubierto.” El movimiento de la disimulación es representado como un combate entre el hombre verdadero que pugna por surgir y el hombre falso, un efecto civilizatorio y corrupto que, guiado por intereses egoístas, trata de mantenerlo oculto. Por eso, la labor del fisiólogo tiene el éxito garantizado; el combate de la máscara está perdido de antemano porque lo auténtico acaba siempre por salir a la luz¹⁶⁰.

El fenomenal éxito de la obra lavateriana se hace patente al recorrer el catálogo de sus múltiples reediciones. Los primeros escritos sobre el tema

“Mais seroit-il avantageux, ou nuisible, de connoître l'intérieur des hommes par ces signes extérieurs, de juger de leurs qualités, tant bonnes que mauvaises, à la seule inspection de leur physionomie? Tous ne sont pas du même avis sur cette question; et je ne sais pas trop pourquoi. Je n'y vois que des avantages.” *Ibid.*

¹⁵⁹ Vid. Foucault, Michel, *L'herméneutique du sujet. Cours du Collège de France 1981-1982*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁶⁰ Es interesante notar que, pese a la opinión de Norbert Elías de que el autoconocimiento interior del místico y el del cortesano son cosas distintas y no conectadas entre sí, ya que uno se origina en la interioridad y el recogimiento y el otro precisamente en el trato social; a menudo estas dos facetas se ven confundidas o tratadas de forma muy próxima en el tipo de textos que estamos trabajando aquí.

aparecen editados en La Haya en 1772; a éstos seguirán los cuatro volúmenes de *Physiognomische Fragmente* (1775-1778) en Leipzig y serán traducidos al francés entre 1781 y 1803 bajo el título *Essai sur la Physiognomie*, de nuevo en La Haya. La primera edición (1781-1787) será ampliada a nada menos que once volúmenes en una edición más lujosa de París. Aunque sin duda la versión más completa e interesante sea la edición póstuma de 1820 a cargo del médico Moreau de la Sarthe¹⁶¹. Por otro lado, durante toda la última mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX no dejan de circular por Europa ediciones abreviadas de bolsillo bajo títulos como *Le Lavater portatif*, amén de las obras de numerosos epígonos¹⁶². Hasta aquí, los efectos, pero ¿cuáles son las causas de esta resurrección inopinada de la antigua ciencia de las apariencias? Desde luego, no podemos imaginar siquiera que pueda deberse a la boyante situación de la fisiognomía entre las ciencias ilustradas, ya que la mayoría de los librepensadores del momento, como Diderot y Buffon¹⁶³, hacen escarnio público de Lavater y sus teorías. La academia en su conjunto rechaza de plano las pretensiones de esta ciencia imaginaria, y sin embargo, su éxito aplastante es innegable. Las razones de esta recepción entusiasta no hay que buscarlas, pues, entre los intelectuales, sino más bien entre las clases altas. Ninguna personalidad importante de mundo que visitase Zurich olvidaba tener al menos un encuentro con el célebre fisiognomo y a ser posible, hacerse diagnosticar, tras el consabido análisis fisiognómico de sus cualidades físicas. Lavater es, en las circunstancias históricas previas a la revolución, la respuesta a un problema concreto en el espacio público, que François Furet describe así:

...elecciones culturales y políticas que no coinciden con los clivajes sociales; por el contrario, la vida mundana, las academias, las logias franc-masónicas, los cafés, los teatros, resumiendo, la Villa toda, siguiendo a la corte, han tejido poco a poco una sociedad de las Luces altamente aristocrática, pero abierta también, sin embargo, al talento y al dinero de los plebeyos. Una sociedad de las élites [...] que excluye no solamente las clases populares, sino también gran parte de la nobleza del reino. Mezcla inestable y seductora de la astucia y el rango, de ingenio y de esnobismo, este mundo es capaz de criticarlo todo, incluida y sobre todo a sí mismo; preside sin saberlo una profunda remodelación de las élites y los valores¹⁶⁴

La incertidumbre en la que viven gran parte de los personajes que pueblan el teatro de una comedia humana en el ocaso prerrevolucionario está en el origen de esta renovada necesidad de un saber que establezca la verdadera naturaleza del hombre con pruebas palpables. La complejidad creciente de las maneras y los signos de distinción, la velocidad a la que se suceden figuras brillantes pero de origen incierto, el súbito despuntar y declinar de las fortunas, producen un entorno opaco en el que uno ya no “es” sino aquello

¹⁶¹ Las citas que aparecen en este estudio están tomadas en su mayoría del *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme & à le faire aimer para Jean Gaspard Lavater* (La Haya, 1781-1786, 3 vols), a no ser que se indique lo contrario.

¹⁶² Entre ellas, por ejemplo: Delestre, Jean-Baptiste, *Étude des passions appliquée aux beaux-arts: introduction de la physiognomie*, Paris, Jules Renouard (ed.), 1870.

¹⁶³ Buffon, George Louis Leclerc, *Oeuvres complètes*, Paris, Dumezil, 1836, vol. IV, p. 94-95.

¹⁶⁴ Furet, François, *Penser la Révolution Française*, Paris, Gallimard, 1978, p. 152.

que tiene la habilidad de aparentar en público. En términos de Martine Dumont, Lavater es “un visionario al servicio de una nueva identidad”, una identidad que las clases nobles se esfuerzan por fijar por la fuerza recurriendo a lo único que parece permanecer aún inmutable: el cuerpo en su estructura física originaria. De ahí la poca importancia que Lavater concede a su obra a la *Pathognómica*, la parte de este saber que se ocupa de las expresiones volubles de las pasiones, los gestos, todo cuanto de dinámico hay en el rostro.

Definir quiénes son aquéllos cuyas disposiciones naturales les permitirán alcanzar los cargos más suculentos y quiénes están excluidos debido a la mediocridad de sus dotes naturales es, en última instancia, la labor del fisiognomo. “Lavater afirma la inviolabilidad y la imposibilidad de transgresión de las leyes prescritas a cada uno según la naturaleza”¹⁶⁵. El *mythe savant*, como lo llama Dumont, está indisolublemente ligado a una crisis de las élites, y el intento de recuperar la ley de las analogías es un esfuerzo desesperado por preservar los criterios de organización de un organigrama social en franca decadencia. Se trata de la búsqueda de un fundamento natural, legítimo, para el sistema de clases en un momento en el que los signos externos de la etiqueta y su difusión descontrolada en varios estratos de la sociedad, aprovechados por individuos oportunistas, se han vuelto difíciles de desentrañar. El arte de Lavater desarrolla sin embargo las contradicciones de que son presa sus contemporáneos. De esta manera, el suizo acaba por convertirse en punto de referencia sobre todo de los exiliados que, expulsados de Francia, encuentran un breve pero importante consuelo en la creencia en una ley natural dictada por la divinidad e impresa sobre los rasgos de la cara. En estos rasgos, Lavater trata de fundar una identidad que les es denegada por el cambio y la inestabilidad del sistema de clases sociales, garantizando de este modo a cada hombre su dignidad.

Si Pernety hablaba de jeroglíficos, Lavater recurrirá a la vieja comparación lingüística de un alfabeto divino legible para el conocedor del arte en cuestión. Para ello es necesario separar el grano de la paja y dejar de un lado la distracción que suponen las muecas con que los astutos advenedizos tratan de confundir a las gentes que los rodean. Solo en el rostro en reposo, nos dice Lavater, podemos leer con claridad las marcas de la auténtica personalidad¹⁶⁶. Al igual que Rousseau imagina a su Sofía, quintaesencia de la virtud femenina, con la cara lavada y ajena al uso del perfume, “como quiere despojar de todo maquillaje a la mujer, así Lavater pretende quitarle toda máscara accidental al hombre, el vestido, la peluca, la coleta [...] *hasta considerar la propia piel como una máscara*”... ya que oculta la estructura del cráneo, auténtico decidor de

¹⁶⁵ Dumont, Martine, *Le succès mondain d'une fausse science: La physiognomonie de Johann Kaspar Lavater*, Paris, Actes de la recherche en sciences sociales, 1984, vol. 58, n° 1, p. 2-30.

¹⁶⁶ “*La Pathognomique est l'interprétation des passions, ou la Science qui traite des signes des passions. La première envisage le caractère dans l'état de repos, l'autre l'examine lorsqu'il est en action. Le caractère dans l'état de repos, reside dans la forme de des parties solides, & dans l'inaction*”. Lavater, *op.cit.* p. 25.

verdad.¹⁶⁷ Este énfasis en separar fisiognómica y patognómica es una de las aportaciones más importantes de Lavater a la vieja tradición. Sin embargo, en su intento por legitimar el estatus epistémico, el autor falla al no ser capaz de decidir si es un arte o una ciencia, y no consigue sino generar una impresión más bien confusa de su metodología y su relación con las otras disciplinas¹⁶⁸.

Su pasión por los ideales neoclásicos de Winckelmann, así como su admiración por la pintura inocente de Rafael, le hacen flaquear a la hora de proporcionar un criterio estricto que permita ahuyentar la acusación de falta de científicidad que planea sobre él. Por otro lado, ese *je ne sais quoi* que define la intuición característica del fisiognomo para develar sus rostros, que en última instancia no es sino una forma del sentido común aplicada al gusto estético, hace que surja la desconfianza. Incluso Kant, en cuya *Antropología* se deja leer una deuda notable con el pensamiento del pensador suizo, se ve obligado a reconocer, al hacer referencia a Lavater, que:

No puede negarse que exista una cierta caracterología fisiognómica; pero ésta nunca podrá devenir una ciencia; ya que la particularidad de un físico humano que da indicaciones sobre ciertas tendencias o facultades del sujeto observado no puede ser aprehendida por una descripción conceptual, sino por la reproducción y la representación en la intuición o por la imitación; así se ofrece al juicio el físico humano en general, en todas sus variedades, de las que cada una debe indicar una particularidad del dominio interior.¹⁶⁹

Aun reconociendo la verdad de la dimensión pragmática, Kant remite este valor a un modelo representacional e intuitivo y le niega toda validez en el ámbito de lo conceptual, esto es, de la razón pura.

La Fisiognomía, en tanto que arte de desvelar la vida interior del hombre por mediación de ciertos signos externos proporcionados de manera involuntaria, se sale del dominio de la investigación y no permanece nada en él, excepto un arte de cultivar el gusto, que no concierne, a decir verdad, a las cosas sino [a] las costumbres, las maneras, los usos, y que,

¹⁶⁷ Giuffredí, Mauricio, *Fisiognomica, arte e psicología tra Ottocento e Novecento*, Bolonia, CLUEB, 2001, p. 111.

¹⁶⁸ “La Physiognomonie peut devenir une Science, aussi bien que tout ce qui porte le nom de Science. Aussi bien que la Médecine, puisqu’elle en fait partie: que feroit la Médecine sans Sémiotique, & la Sémiotique sans Physionomie? Aussi bien que la Théologie, car elle est du ressort de la Théologie: qu’est-ce en effet qui nous conduit à la Divinité, si ce n’est la connoissance de l’Homme? & qu’est-ce qui nous fait connoître l’Homme, si n’est son visage & la forme? Aussi bien que les Mathématiques, car elle tient aux Sciences de calcul, puisu’elle mesure & détermine les courbes, les grandeurs & leurs rapports, connus & inconnus. Aussi bien que les Belles-Lettres car elle y est comprise puisqu’elle développe & détermine l’idée du beau & du noble. &c. [...] La Peinture, mère & fille de la Physiognomonie, -n’est- elle pas une Science, & cepedant combien n’est-elle pas bornée? „ Voilà de l’harmonie, ici de la disproportion; ceci es plein de vérité, de forcé & de vie; c’est la nature même; cela est contraint, placé dans un faux jour, mal colorié, bas, difforme. [...] Albert Durer mesure l’homme Raphaël le mesura aussi; mais il le sentit & le pénétra; le premier copia la Nature en Artiste & deffina selon toutes les règles de l’Art; l’autre traça l’idéal avec ses proportions,-& ses dessins n’en furent pas moins l’expression de la nature.” Lavater, *op.cit.*, p. 62, 65, 66.

¹⁶⁹ Kant, *Antropologie...*, *op.cit.*, p. 232.

por una crítica que es necesaria en el comercio con los hombres y para el conocimiento del ser humano, podría acudir en auxilio de este conocimiento.”¹⁷⁰

De ahí la fijación lavateriana por todo cuanto no es mutable en la figura humana (la estructura ósea de la que da buena cuenta la mutua admiración entre Lavater y Gall, fundador de la frenología¹⁷¹) y su insistencia en utilizar como modelos las obras de arte, sobre todo aquéllas que representan personajes célebres como prototipos de virtud (Cicerón, Franklin y Winckelmann se contaban entre sus preferidos). Él es el primer fisiognomista que se sirve de retratos famosos para apoyar sus caracteres: “Lavater no se convirtió en fisiognomista por haber leído a los escritores que lo precedieron [...] Dibujando y seleccionando, se encontró entre manos un material poderoso de observaciones que[...] se cristalizaron casi espontáneamente en una gran enciclopedia”¹⁷². El perfil que revelan las siluetas¹⁷³ también es objeto privilegiado de las planchas que ilustran su obra, así como las máscaras de difuntos, tan apreciadas por la cultura romana, que reverenciaba la imagen de los antepasados como modelos de virtud¹⁷⁴. “Siempre que contemplo a los

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 232-233.

¹⁷¹ Ottin, M.J., *Frenología por el doctor Gall, Fisiognomía por el doctor Lavater*, Madrid, Casa de Horus, 1992.

¹⁷² Mantegazza, Paolo, *Fisonomía e mimica*, 1881, pp. 17-18. En cuanto a la moda de los libros ilustrados con retratos de personajes ilustres un caso interesante es la *Physiologie, ou l'art de connaître les hommes par leur physionomie* de J.M. Plane (1797) que contiene los rostros de las figuras más célebres de la Revolución Francesa y sigue la impronta lavateriana. Entre las fuentes que sirven de inspiración a Lavater para el análisis del rostro de personajes famosos está la *Collection des Hommes Illustres de la France* de Morin. Más tarde E. Hocquart aplica la técnica de Lavater en sus *Physionomies des hommes politiques du jour* (1843). Esta tradición tendría su origen en ciertos escritos ejemplarizantes del Renacimiento, como *Gli elogi degli uomini illustri* de Paolo Giovio 1575, ilustrada por Tobias Stimmer, de donde proviene esta idea de indagar sobre el carácter de un personaje célebre a partir de un rostro a veces reconstruido. Solo que en este caso la reconstrucción depende de la ékfrasis y la caracterización depende en mayor medida de la narración de los hechos heroicos. La fisiognomía tiene este poder mágico de reconstruir lo que el tiempo ha destruido.

¹⁷³ Este método de representación, inventado por Etienne de Silhouette (1709-1769), quien gustaba de recortar perfiles en cartulinas. Esta práctica lúdica de manualidades es elevada por Lavater al nivel de exploración sintomatológica de los caracteres, como testimonia una célebre imagen de su tratado, en la que se ve a una mujer posando entre una vela y una pantalla de papel en blanco, tras la cual el artista sigue el perfil con un lápiz. Este tipo de representación tiene su paralelo en un célebre lienzo de de Joseph Wright de Derby, *La Doncella de Corinto* (1764-1766), muestra a una joven griega de la época clásica trazando con un carboncillo la silueta de su amante adormecido en la pared siguiendo el borde de la sombra proyectada por éste. En este caso, parece como si la mimesis de la figura amada jugase un papel en la alquimia del amor, como una forma de adoración o reproducción amplificadora ser cuyo perfil es objeto de deseo. *Vid.* Stafford, Barbara Maria, *Body criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge Massachussets, The MIT press, 1993, pp. 99 y ss.

¹⁷⁴ “La silhouette du corps humain, ou seulement du visage, est de tous les portraits le plus foible & le moins achevé; mais d'une autre côté il en est le plus vrai & le plus fidelle, lorsque la lumière a été place à une juste distance, lorsque l'ombre s'est peinte sur une surface bien unie & que le visage s'est trouvé dans une position parfaitement parallèle à cette surface. Une telle copie est foible, car elle n'offre rien de positif, & ne rend que le contour extérieur de la moitié du visage; elle est fidelle, car elle est l'empreinte immédiate de la Nature, & porte un caractère d'originalité que l'Artiste le plus habille ne sauroit saisir au même degré de perfection dans un dessin fait à la main. [...] La

muertos, hago una observación que jamás me ha engañado; ya que tras un corto intervalo de 16 o 24 horas [...] el dibujo de la fisonomía surge con mayor fuerza y los rasgos se vuelven infinitamente más bellos de lo que eran en vida: adquieren mayor precisión y proporción, se nota una mayor armonía y homogeneidad, parecen en suma más nobles, más sublimes”. Según la metafísica teológica de Lavater, la muerte devuelve al rostro su pureza original, el designio divino se revela con mayor fuerza en esos rasgos de los que la vida, pero también el pecado han huido. Lavater asegura que los neonatos tienen un gran parecido con su progenitor, que con el tiempo se pierde. Esta filiación con los antecesores sólo la recuperará en el momento de la muerte, cuando los rasgos estructurales afloran de nuevo. El individuo recupera, en suma, su condición perdida en la que era uno con el plan de Dios.

Semejante parecer da pie, durante los primeros años de los estudios de Lavater, a una furiosa búsqueda de la forma “verdadera” del rostro de Cristo, exploración llevada a cabo sobre las representaciones de los pintores primitivos italianos. La obsesión cristológica lavateriana es una manera delirante pero probablemente sincera de alcanzar el núcleo de perfección que reside en la naturaleza humana. El rostro humano es aquí tomado como un molde, una forma de mimesis humana del rostro de Cristo, del cual conserva trazas como las huellas de un diseño divino. Lo más bello en el hombre es lo que lo acerca a Dios, es decir, el rostro de su hijo clavado en la cruz. Que esta búsqueda se lleve a cabo a partir del arte antiguo es sin duda sintomático de la fuerte tendencia místico-estetizante del suizo.

Todas estas técnicas tomadas del arte no son simplemente implantes funcionales en la teoría lavateriana, sino que se integran en el marco estético de su época. El vínculo más fuerte es el que une a nuestro autor con el fundador de la Historia del Arte, Johann J. Winckelmann. A parte de que su retrato aparece entre los de los más célebres personajes de todos los tiempos en la galería de rostros de los *Essays de Physiognomie*, el libro noveno de la edición de París, donde se trata la cuestión de las fisonomías ideales y el análisis de la belleza, está poderosamente influido por la obra y el pensamiento de Winckelmann y por la pintura de Rafael, apareciendo ambos citados de forma explícita¹⁷⁵. Lavater era, pues, un admirador de Winckelmann, pero además se le puede encontrar en boca de muchos de los grandes pensadores de la estética del momento. En la correspondencia entre Grimm y Diderot, los

silhouette fixe l'attention: en l'arrêtant aux seuls contours extérieurs, elle simplifie l'observation, & par conséquent aussi la comparaison. La silhouette est une preuve positive & incontestable de la réalité de la Science des Physionomies.” Lavater, Johann Caspar, *op.cit.*, vol II, p. 156, 159.

¹⁷⁵ Las citas de largos fragmentos de la obra de Winckelmann y las alusiones a su teoría sobre el arte, que Lavater comparte incondicionalmente, abundan en toda la obra (vol II., pp. 224, 331, 336-337 y vol III, pp. 44, 181). En el tercer volumen (p. 44) encontramos la siguiente nota: “Les Écrits de Winckelmann sont une mine d'or pour le Physiognomiste, tant par rapport aux expressions caractéristiques, qu'à d'autres égards. Cet Auteur possède au suprême degré la propriété des termes, & je doute qu'il puisse y avoir un style technique qui réunisse, mieux que le sien, la vérité à la précision, la hardiesse au naturel, & la noblesse à l'élégance”.

dos amigos discuten sus dudas acerca de la naturaleza de este nuevo saber... ¿es ciencia o arte?¹⁷⁶ En cuanto a Kant, éste rechaza de plano la posibilidad de que pueda establecerse una analogía cierta entre la forma externa del cuerpo y la naturaleza moral del hombre, deplorando el que haya quienes presten crédito a las teorías de Porta y Lavater. Quizás sea un poco exagerado por parte de Kant llamar “caricaturas” a los dibujos de Lavater, pero parece estar en lo cierto al afirmar que “el gusto por lo bello tampoco tiene que ver con la sabiduría y el juicio certero y no se puede formar un todo con cosas heterogéneas [...] La característica fisiognómica existe, pero no cabe constituir una ciencia como se pretendió y hay que dejarla en el dominio del arte, como una intuición, que está sujeta a perpetuo juicio crítico”¹⁷⁷. Discurriendo sobre el ideal de belleza de los griegos en su *Antropologie*, Kant demuestra que también conoce las modernas teorías de Blumembach y Camper, que abrieron el camino de la antropometría. En consideraciones de tipo sociológico sobre el parecer de distintas razas y pueblos, se refiere a las variaciones en los conceptos de lo bello y lo ridículo.

Lavater conoció a Goethe cuando se encontraba en plena actividad recopilatoria, buscando materiales para su monumental obra y obsesionado por encontrar efigies satisfactorias para el arquetipo de los rasgos del Cristo, con la noble intención de poner su “ciencia” al servicio de la fe. En las discusiones y a lo largo de los viajes que compartieron ambos personajes chocan el objetivismo de Goethe con el talante asistemático lavateriano¹⁷⁸. Goethe terminará por concluir en su vejez que Lavater fue un hombre bondadoso pero algo ingenuo, que se dejaba engañar, y así engañaba él mismo involuntariamente a los demás, como sucedía por ejemplo con las planchas que encargaba a sus grabadores, que producían retratos malos o inexactos de los personajes¹⁷⁹. Así, la desfiguración progresiva de la imagen a partir de su reproducción viene a sumarse a la interminable lista de objeciones contra la fisiognomía. La relación entre ambos, que durará desde 1772 hasta 1774 da cuenta de la colaboración inicial del filósofo en la obra del pastor calvinista, participación tanto teórica como plástica, ya que Goethe aportó también, según parece, algunos bocetos, y esta influencia es visible sobre todo en los *Fragmenta*. A partir de su publicación (1775-1778) Goethe comienza a alejarse de Lavater debido a la falta de sistematicidad y el diletantismo patente en la obra, y quizás también un poco asustado ante la vena de iluminado que poseía a su colega suizo.

¹⁷⁶ Grimm, Melchior y Diderot, Denis, *Correspondance littéraire philosophique et critique de Grimm et Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, XI, París, 1830, pp. 240-254.

¹⁷⁷ *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Vorländer, Karl (ed.), Hamburgo, 1980, p. 241 (parte II, A, 3) El texto sobre la disciplina fisiognómica va desde la p. 239 hasta la 250. *Cit.* en Baroja, Julio Caro, *op.cit.* p.195.

¹⁷⁸ Goethe, Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit*, III, Insel, Francfort, 1975, pp. 673-675, 677-679.

¹⁷⁹ Eckermann, Johann Peter, *Goethes Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, Insel s.a., pp. 446-447. Véase también E. Trunz, *Goethe as Sammler*, en *Goethe Jahrbuch*, 89, 1972, pp. 13-61.

Goethe fue ciertamente partidario de una morfología de las formas naturales, pero para él la hipótesis cristológica es del todo innecesaria, ya que él tiene una visión pagana de la naturaleza. La atención de Goethe se centra en las formas externas y observables, pero duda de la mera posibilidad de hablar con cierto fundamento sobre las relaciones entre el interior y el exterior, ya que es imposible establecer relaciones de causalidad. Para el filósofo, además, los gestos, los modos de vestirse y de comportarse, son también índices fisiognómicos y no meros adornos desdeñables como artificios engañosos¹⁸⁰. En cualquier caso, podemos asegurar que la teoría de Lavater carece de una distinción clara entre modos específicos de aparición del fenómeno y condiciones de la percepción subjetiva, es decir, de una teoría fenomenológica que matice las condiciones de la observación. En sus *Aufgabe Morphologie*¹⁸¹ Goethe afirma que la fisiognómica está ligada a la semiótica, la cual, junto con la morfología, se ocupa de la forma. Este tipo de búsqueda es puesta en relación con la anatomía comparada, algo que ya hacía la obra de Porta, aunque de una forma diametralmente opuesta. El ojo del morfólogo-naturalista agudiza la vista al igual que el fisiólogo, pero la fija en otros aspectos: los matices fugaces que dejan constancia de lo único, lo irrepetible que hay en cada individuo, aunque no sea más que para elaborar de manera sistemática un arquetipo. La taxonomía engendra en los tratados de historia natural dieciochescos la imagen arquetípica, es decir, el tipo que muestra lo que es común a todos los individuos de una misma especie pero no necesariamente indica un origen divino.

El ataque directo, y a menudo personal hacia Lavater está encarnado principalmente por dos figuras. La primera de ellas es Litchemberg, en su escrito de 1778 *Sobre la fisiognomía, contra el fisiognomo* o en *El espejo del alma*¹⁸² para quien esta literatura de los rostros deriva de la necesidad de dar un sentido a las cosas incluso cuando están fuera de nuestra comprensión y, para decirlo en una terminología afín a la psicología moderna, propiciando procesos de proyección en que el sujeto reabsorbe a su objeto. El otro concreto se vuelve un otro general, fagocitado, lo que respondería a nuestra necesidad de orientarnos en el mundo¹⁸³. A parte de la crítica directa, Litchemberg se sirve de la fina ironía, imitando paródicamente el estilo pretencioso y exagerando hasta lo absurdo el lenguaje lavateriano para poner de relieve su carencia de fundamentación.

El sentido común sereno e ilustrado es lo que orienta la crítica de Litchemberg, al contrario del otro detractor que vamos a nombrar, el conde

¹⁸⁰ Me parece aquí posible aventurar la idea de que, para Goethe, el juicio justo está vinculado al reconocimiento (*aknowledgement*) y no al conocimiento (*knowledge*), usando los términos del filósofo contemporáneo Stanley Cavell.

¹⁸¹ Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke II*, 1798, vol. 12, p. 241-244.

¹⁸² Lavater, Johann Caspar; Litchemberg, Georg Christoph, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica, un dibattito settecentesco*, Giovanni Giurisatti (ed.), Vicenza, il poligrafo, 1991, p. 117.

¹⁸³ Para más información sobre la crítica de Litchemberg a Lavater, *vid.* Gombrich, Ernst, "Della percezione fisiognomica", 1960, en *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino, 1986, p. 77.

de Mirabeau. En 1789, a su llegada a Berlín, redacta una carta furibunda tachando al suizo de ser un iluminado, un místico peligroso enemigo de la razón. También se acusa a Lavater de estar compinchado con el célebre conde de Cagliostro, un timador aventurero que recorrió toda Europa asegurando conocer el secreto de la vida eterna y haber vivido varios siglos. En esta asociación ilícita, según Mirabeau, Lavater jugaría el rol del iluminado y Cagliostro el del pillo. Parece que sí se dio una entrevista entre ambos personajes en 1781, o al menos eso asegura el médico Moreau de la Sarthe, que pasa por ser uno de los más cercanos y entusiastas colaboradores del fisiólogo¹⁸⁴. Lo curioso del asunto es que Cagliostro era exactamente el tipo de personaje que, según explicábamos al hablar de la función regeneradora del equilibrio de valores sociales en la obra de Lavater, el fisiólogo debería poder desenmascarar. El italiano, haciéndose pasar por aristócrata, acabó sus días huyendo de un país europeo a otro, acusado de diversos cargos. Entre ellos se cuenta el de envenenador, por inducir a la ingesta de los productos que, según él, debían proporcionar a quien los bebiera la inmortalidad. Además, estuvo implicado en el famoso escándalo conocido como el *Asunto del collar de la reina*, una estafa que tuvo como víctima al cardenal de Rohan y en el que se vio implicada la misma reina María Antonieta, del que hablaremos hacia el final de este estudio.

No sabemos a ciencia cierta si Lavater llegó o no a desenmascarar al supuesto conde durante su entrevista. Aunque podemos especular que, si realmente era tan ingenuo como aseguraba Goethe, el engaño pudo pasarle inadvertido, cosa que demostraría (si es que esto es necesario) la falibilidad de la fisiognomía y su incapacidad para reestablecer el equilibrio de identidades en una sociedad que era, ya a finales del siglo XVIII, un hervidero de especialistas del engaño y la disimulación. No es inverosímil que la fascinación de Lavater por todo lo que tuviese aroma a ocultismo (es conocida su atracción-repulsión por el rosacrucismo o las prácticas de Mesmer) le hicieran ver en el dicho Cagliostro a un enviado del mismísimo Satán. En todo caso, parece que Lavater era bastante perceptivo y que había reconocido a varias de las personalidades que fueron a visitarlo sin anunciarse a primera vista, pero las capacidades de engaño del mítico ocultista pudieron ser demasiado fuertes para el fisiólogo. Parece probable que, molesto por la fama y la intención desenmascaradota de la entrevista, Cagliostro despidiera con cajas destempladas a Lavater, sin dejarle tiempo para profundizar demasiado en el

¹⁸⁴ Mirabeau, Honoré Gabriel Riquetti, conde de, “*Lettera del conte di Mirabeau a *** sui signori Cagliostro e Lavater*” 1786, en *Su Cagliostro e Lavater*, Cazzaniga, G.M. (ed.), Guerini, Milano, 1991, pp. 35- 74 y también en Mirbeau, *Oeuvres de Mirbeau. Les écrits*, Paris, 1911, pp. 362-371. Sarthe, Moreau de la, “*Notice sur Lavater*”, en Lavater, Johann Caspar, *L’art de connoître les hommes par Gaspard Lavater*, *op.cit.* t. I, p. LXXI.

análisis.¹⁸⁵ Que Mirbeau, agente del gobierno francés en territorio prusiano, elabore un informe en el que considera probada la relación entre estos dos hombres es (al margen de las pruebas de que dispusiera para respaldar estas sospechas) un signo del ser híbrido que considera tan peligroso; un ser que es un Jano bifronte, por un lado un maestro del disfraz ocultista, del engaño y la intriga; por el otro un experto en el desenmascaramiento y un iluminado. Es el tandem perfecto para una conspiración contra el trono y el altar.

A estas alturas no debería sorprendernos que Lavater fuera admirador de Rousseau, que ambos se conocieran e incluso intercambiaran correspondencia¹⁸⁶. Como hemos sugerido, además de nacionalidad suiza y una fuerte impronta calvinista, compartían un mismo proyecto pedagógico y una concepción similar de la naturaleza humana. También el pintor Johann Heinrich Fusseli, que había colaborado con sus ilustraciones en la obra de Lavater y se convertirá posteriormente en uno de sus traductores, publicó un ensayo sobre Rousseau, a quien conocía y admiraba. La búsqueda de un núcleo de pureza inalienable en el ser humano, vinculado con lo natural, la percepción del barniz civilizatorio como un influjo deletéreo y corruptor encajan perfectamente con la idea de “máscara” que ambos execran. De hecho, Lavater cita a Pernetty y se muestra de acuerdo con él en que el esfuerzo del hombre por enmascarar su verdadera naturaleza es una lucha en la que el que “se produce en su interior un verdadero combate entre lo verdadero que quiere ocultar y lo falso que desea presentar”¹⁸⁷. La voluntad, oponiéndose al corazón, trata de embridar y reprimir el libre flujo de las emociones que, a pesar de todo, acaban por escapar y así traicionan la verdadera naturaleza del hombre. Tanto Rousseau como Lavater en sus escritos presentan un programa del “rostro virtuoso” que no es ajeno a la idea de virtud cívica republicana, tan estimada por el calvinismo suizo. Un rostro que viene descrito como el resultado de una educación que imprime en el niño los signos de la salud física y moral, la *calipedia*. Si algunos pueblos primitivos embrutececen a sus vástagos mutilándolos, la civilización, por el contrario, es una máscara para los rostros.

El tipo de conocimiento de las personas que propone Lavater tuvo un amplio influjo en distintas disciplinas artísticas y científicas del siglo XIX, que se manifiesta como mecanismo explicativo no sólo del individuo sino de la sociedad, la configuración de los espacios de interacción y las dinámicas de poder. En cuanto a la representación de esos espacios, el realismo en la literatura decimonónica debe mucho también a la caracterización fisiognómica de los personajes. Balzac y George Sand reconocen abiertamente su deuda

¹⁸⁵ Harrison, Michael, *Cagliostro, ¿Alquimista, iniciado o vulgar impostor?*, Barcelona, Circulo Latino, 2005, p. 167.

¹⁸⁶ *Vid.* “J.C.Lavater”, en Murray, Cristopher John (ed.), *Encyclopedia of the Romantic Era*, London, Taylor & Francis Group, 2004, p. 658.

¹⁸⁷ Lavater, Johann Caspar, *op.cit.*, p. 12.

con el pastor suizo¹⁸⁸. Stendhal también menciona a Lavater al reconocer que, siendo muy joven, memorizó los principios de la fisiognomía, “ciencia real, pero que debe hacerse uno por sí mismo, leyendo a Lavater y entendiéndolo cada uno a su manera”¹⁸⁹. La apropiación y aplicación subjetiva de la ciencia de los rostros es, de cualquier manera, lo que proponía el propio Lavater al describir su método. Stendhal da precisamente con la fórmula que permite que la fisiognomía sea a la vez un conocimiento subjetivo y una “ciencia”, la ciencia de conocer a los hombres. El recurso a la caracteriología fisiognómica es común en muchas, si no en todas las historias que componen la *Comedia Humana*. Por ejemplo al comienzo de *La muchacha de los ojos dorados*, donde se pone este “arte” al servicio de la descripción moral de la situación de las clases sociales del París decimonónico, en el que la ambición y la estupidez tiñen los rostros de una fealdad característica de los habitantes de la gran ciudad¹⁹⁰. La herencia de esta descripción literaria entronca asimismo con la costumbre ya mencionada de los *tableaux vivants* de Mercier y sus escenas parisinas.

También Diderot se hace eco de la costumbre parisina de *faire foule* en los espacios públicos (plazas, jardines, avenidas) los lugares de circulación y encuentro de la sociedad del momento. Estos espacios son producto de la reconfiguración del espacio público urbano de finales de siglo. Entre estas multitudes abigarradas, ¿cómo –se pregunta Mercier– sería posible reconocer si el que se encuentra ante nosotros es lo que parece ser o por el contrario se trata de un impostor? Así, invoca de forma retórica a Lavater para que venga a poner orden en medio de las multitudes, a cribar con su conocimiento la confusión de los rostros y las máscaras¹⁹¹. Por las tardes, a la sombra de los árboles del Palais Royal o en los salones, todos devienen fisiognomistas por pura necesidad, y se afina el ingenio. En el siglo XVIII, las masas urbanas escapan todavía a los mecanismos de clasificación y distribución de los grupos sociales; la multitud constituyen un ente confuso. En el siglo siguiente, cuando la capacidad de discriminación dentro del espacio social adquiere criterios de objetivización, se produce el auge de las técnicas de observación e ingeniería social aplicadas no solo a las élites, sino también a las masas proletarias, que son consideradas bajo el prisma de la peligrosidad social. Locos y criminales también pasan a ser objeto de una minuciosa clasificación de los rasgos externos que permita localizarlos y tenerlos controlados.

¹⁸⁸ Garnett, Mary Anne, “Imaginary and Symbolic Orders in Sur *Lavater et sur une maison ouverte*”, en *The World of George Sand*, Greenwood Press, 1991. Balzac, Honoré de, *Fisiología del Matrimonio*, 1829, Emilio Faccioli (ed.), Einaudi, Torino, 1987, Meditazione XV, p. 148.

¹⁸⁹ Stendhal, Marie-Henri Beyle, *Correspondance I*, (1800-1821) París 1968, p. 130, Carta de julio de 1804 a Pauline Beyle, n° 67. Al hacerse mayor, Stendhal se mostrará más crítico frente a la fisiognomía, aunque reconocerá que siempre compara sus observaciones con lo aprendido en las obras lavaterianas (carta 18 noviembre 1816; *Voyages en Italie*, ed V. de Litto, París, 1973, p. 10, 24, 165, 452).

¹⁹⁰ Balzac, Honoré de, *La muchacha de los ojos de oro*, Madrid, Velecio Editores, 2007, pp. 9 y ss.

¹⁹¹ Courtine y Haroche, *op.cit.*, p. 125.

Durante el siglo XIX se hará más y más urgente el problema del reconocimiento de la enfermedad y de la degeneración, al que tratará de darse una solución a través de la elaboración y la fijación obsesiva de una serie de máscaras cada vez más numerosas: la máscara de la locura, de la anarquía, de la prostitución... que guiarán la búsqueda del criminólogo, del médico, del antropólogo, del psiquiatra...[...]

Las Fisiologías, así como muchas novelas y relatos del período, sobre todo la *Comedia Humana* de Balzac, tendían a hacer depender la imagen pública, la máscara de la profesión, de una suerte de predisposición innata, de modo que lo social diventase biológico, *prosopon* se convirtiese en *carakter*. El paso es muy claro en un singular escrito de Lombroso (redactado en colaboración con Cagnet) en el cual se sostenía que las deformaciones dorsales de los estibadores eran reconducibles a las jorobas de los camellos: incluso los signos del sufrimiento impuestos por el trabajo se convierten en “naturaleza”¹⁹²

Así, lo que encontramos en las obras de científicos como Gall, Lombroso, Spurzheim, Charcot, o artistas plásticos como Arno Brecker o Raffaele Re, es una caracterización exagerada de los tipos definidos según criterios de raza, profesión, edad... pero también sensibles a la forma en que los sentimientos esculpen el rostro y los estilos de vida. Entre finales del XIX y principios del XX, Francis Galton (1822-1911), primo de Darwin, llevará a cabo amplios estudios estadísticos antropométricos basándose en teorías racistas que le llevarán a propugnar la eugenesia. El uso de registros fotográficos en los archivos policiales a partir del siglo XIX será obra de Alphonse Bertillon, antropólogo y oficial de la policía francesa, también influido por la tradición de las tipologías del siglo XVIII. Este representante del orden en el ámbito del saber y del poder introducirá la daguerrotipia en el sistema de clasificación antropométrica al servicio del control social. De este modo, la antropología, la fotografía y la policía se convertirán en aliados, bajo la sombra paternal del antiguo saber fisiognómico.¹⁹³

Moreau de la Sarthe, en su artículo sobre Lavater, cita un notable ejemplo de la capacidad clínica de Gall con motivo de una visita del frenólogo a la prisión de Spandau. El cronista cuenta cómo Gall era capaz de adivinar el delito de un criminal a partir sólo de la observación y palpando el cráneo¹⁹⁴. La capacidad clínica del experto es puesta al servicio del aislamiento de los individuos peligrosos (locos, ladrones, asesinos) para evitar el contagio sigue los mismos patrones que la antropología. Por ejemplo, los rasgos que se atribuyen en los tratados de antropología decimonónica a la mujer negra son idénticos a la caracterización criminológica de las prostitutas: en ellas se encuentran exacerbados los rasgos toscos de la lubricidad¹⁹⁵. Así, en la novela

¹⁹² Giuffredí, *op. cit.* pp. 39, 46.

¹⁹³ Galton, Francis, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, MacMillan, 1983. Sobre la relación entre las teorías de la degeneración de la raza y la criminalidad, vid. Féré, Charles, *Dégénérescence et criminalité, Essai physiologique*, Paris, Félix Alcan, 1888. En cuanto a la relación entre fotografía, antropología y fisiognomía, vid. Rouillé, A., *Au delà du principe physiognomique. La recherche photographique*, n°1, 1986, p. 51.

¹⁹⁴ Moreau de la Sarthe, en Lavater, *op.cit.* (1809)

¹⁹⁵ Sobre este tema hay una amplia bibliografía, de la que podemos citar algunas obras: Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, Ballière, Paris, 1836, t.I, pp. 193-253; Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853, en *Oeuvres*, Gallimard, Paris 1983, t. I, pp. 339-342;

de Zola, *Nana*, se relata la historia de una prostituta metida a actriz cuya principal destreza consiste en desnudarse en escena exhibiendo su anatomía ante el público. En la pintura de Manet que representa al personaje, la mujer se encuentra en la misma postura que se utilizaba para representar a las venus hotentotes en los tratados de antropología racial, con el rostro medio vuelto hacia el espectador y el cuerpo de perfil, mostrando la silueta rica en protuberancias de pechos y glúteos. Mas aún, al pintar a su *Olympia*, el artista no olvida situar junto a ella a una criada negra, para resaltar el contraste de pieles, sí, pero también para sugerir al espectador una clara analogía entre la mujer de color y la prostituta en el plano del deseo sexual. La esteatopigia o enfatización de los rasgos sexuales femeninos aún, como en la venus de Willendorf, lo femenino y lo primitivo.

La relación entre arte y ciencia está en el origen de la aventura clasificatoria, ya que tanto Lavater como Gall o Lombroso toman sus criterios de medición de Petrus Camper (1722-1789) quien en sus *Discours sur l'art de juger les passions de l'homme par les traits de son visage* y en la *Dissertation sur les variétés naturelles de l'espèce humaine* propone el ángulo facial como forma de geometrización del gradiente de variación morfológica dentro de la especie humana y entre ésta y las especies animales vecinas. El grado de apertura del ángulo se relaciona directamente con la representación de la raza; así, los africanos tienen 70°, los europeos entre 80° y 90°, las figuras de la escultura clásica griega alcanzan el 100°. En una de sus planchas, Lavater se inspira en una ilustración de Camper *Del mono al apolo de Belvedere*¹⁹⁶ para hacer su propia versión, que va de una rana hasta la figura de la célebre escultura del Vaticano. Pese a la aparente similitud, las diferencias entre ambos son claras. En primer lugar, Camper opera el paso por grados representando en cada estadio una especie distinta y existente (macaco, chimpancé, orangután, negro, blanco) mientras que la variación del artista que emplea Lavater nos presenta una anamorfosis que no se guía por un criterio geométrico o taxonómico, sino por un juego de la imaginación. En segundo lugar, Lavater pretende ilustrar su idea de la cadena de lo vivo, una concepción teológica en la que los seres se sitúan en peldaños de perfección creciente que tienden a la figura humana como reflejo de la imagen divina, mientras que Camper se limita a mostrarnos cómo varía el ángulo en la representación de las diversas razas y especies, pero sin implicar por ello una valoración.

Catedrático en Filosofía, Anatomía y Dibujo en Amsterdam, Camper es el prototipo del humanista completo, científico y sabio. A pesar de que todos los

Tarnowski, Pauline, *Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses*, Lecrosmier et Bébe, Paris, 1889; Lombroso, Cesare, y Enrico Ferri, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, L. Roux e C., Torino-Roma, 1893; Lombroso, *L'uomo bianco e l'uomo di colore*, Padova, 1871; Blasio, Abele di, "Steatopigia in prostitute", en *Archivio di Psichiatria*, 26, 1905, pp. 257-264. Como literatura secundaria, podemos mencionar Gilman, S., *Difference and Pathology Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell UP, Ithaca, 1985, pp. 76-108.

¹⁹⁶ Camper, Petrus, *Dissertation Physique*, Utrecht, B. Wild & J. Altheer, 1791.

autores mencionados que se basan de un modo u otro en el descubrimiento de Camper son individuos cuyas teorías reaccionarias contribuyen a solidificar los valores racistas del colonialismo, no por ello podemos atribuir al inventor del ángulo facial tales intenciones. Camper es probablemente el único que no confunde el problema de la definición del canon de belleza ideal con la observación empírica de los rasgos raciales, si bien enmarca ambas representaciones en una misma secuencia, ya que su trabajo va dirigido sobre todo a la labor de los artistas. Prueba de esto es que Camper fuera partidario de la monogénesis, la teoría según la cual todas las especies de la raza humana comparten una unidad sustanciales, que las razas son variantes de una sola especie (lo que hoy se conoce con el nombre de la teoría de la Eva Negra es el siguiente paso: admitir que el tronco común de todas ellas se localiza geográficamente en Africa y por tanto los primeros individuos de la especie eran, con toda probabilidad, negros). Lo que hace tan especial la obra de Camper es que no se encuentra en ella una teoría retórico-ideológica de ataque centrado en la inferioridad del otro, sino que se limita a describir las técnicas de representación de los rasgos morfológicos. Es Lavater quien, al recuperar la idea de Camper, le da este sesgo (sobre todo en los *Fragmenta* de 1775-1778) convirtiendo el ángulo facial en un medidor de la capacidad intelectual, en su búsqueda de los rasgos distintivos del genio y dando pie a la patologización del cráneo. Incluso científicos tan ilustres como los Geoffroy de Saint Hilaire, que revolucionan la teratología estableciendo la aplicación del principio Broussais al análisis de las deformaciones congénitas, caen en la trampa y dan la razón a Lavater. Habiendo demostrado que los “monstruos” no son sino individuos de la especie humana con divergencias de desarrollo fetal y no una especie aparte (como sostenían los defensores de la idea de monstruosidad como efecto del pecado y el castigo divino), se permiten, no obstante, dar una fundamentación científica al trasfondo racista lavateriano.¹⁹⁷

Hasta este punto hemos visto dos enfoques distintos para la situación del sujeto entre la experiencia interna y la externa en contextos en que el contacto con otros sujetos aparece como un peligro o una exigencia, respectivamente. En el primero, el sujeto es visto desde dentro hacia fuera, desde la perspectiva del yo rousseauiano, en el segundo el otro es visto desde fuera hasta dentro según la perspectiva de un sujeto más o menos neutro de conocimiento. A partir de ahora, pasaremos a analizar los problemas específicos que plantea la expresión de la personalidad (las pasiones) en el mundo moderno desde la perspectiva que nos brinda la teatralidad. Este enfoque característicamente moderno suscitará una forma de resistencia con trasfondo teórico que es interesante porque permite explicar la fundamentación metafísica u ontológica

¹⁹⁷ En Geoffroy de Saint-Hilaire, Etienne y Cuvier, Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert barón de, “Memoire sur les oranges-outangs”, en *Journal de Physique de Chimie et d’Histoire*, n° 46, 1798, pp. 185-191. Sobre Camper, *vid.* Gould, Jay Stephen, “El ángulo de Petrus Camper” en *Brontosaurus y la nalga del ministro* (1991) Barcelona, Crítica, 1993, pp. 209-219.

de ese prejuicio, al mismo tiempo que se está produciendo la integración de algunos de esos códigos teatrales en la vida cotidiana de las personas.

PARTE II: EL ACTOR

2.1. Theatrum mundi

2.1.1. El mundo como teatro y el teatro del mundo

Con bastante frecuencia el mundo ha sido comparado al teatro, del mismo modo que muchos serios escritores, y también poetas, han comparado la vida humana a un drama intenso. De tal forma se ha extendido esta idea, que ciertas palabras propias del teatro, y que antes se usaban en metáfora en la vida real, actualmente se utilizan indistintamente en ambas manifestaciones. Por lo tanto, teatro y escena son expresiones tan generalizadas, que lo mismo las usamos en la vida común que cuando nos ceñimos únicamente a las representaciones teatrales. Algunos han considerado a la mayoría de los seres humanos desde el punto de vista de los actores, como representando caracteres distintos de los suyos.

Lo corta que es la vida ha dado también ocasión para que se llegase a hacer esta comparación. Por esto, el inmortal Shakespeare, dijo: “La vida es a semejanza de un pobre actor, que viste y desgasta su hora en el escenario y del que no se vuelve a oír hablar.”

En esta y otras comparaciones de la vida y el teatro se ha tenido siempre en cuenta el único punto de vista de las tablas. Nunca, que yo pueda recordar, hubo referencia alguna al auditorio de este extraordinario drama. [...]

Las personas que han pasado cierto tiempo tras el escenario de este gran teatro y conocen con exactitud no solamente los numerosos disfraces que se utilizan, sino también la extraordinaria y voluble conducta de las pasiones, que resultan de ser los empresarios y directores de esos teatros, habrán comprendido con toda exactitud el significado de la famosa frase de Horacio nihil admirari, semejante a la nuestra, “no maravillarse de nada”.

Una sola bellaquería no constituye en sí mayor bellaquería que un aislado mal papel en el teatro. Las pasiones, como los directores de una obra teatral, se imponen con frecuencia a los hombres sin preguntar antes su opinión y, en ocasiones, sin tener tampoco presente su talento. Es decir, que el hombre de buen entendimiento nunca está presto a condenar a la primera.¹⁹⁸

Al comienzo del primer capítulo del libro séptimo de la novela *Tom Jones*, Henry Fielding nos da una clave importante respecto de un tránsito de la metáfora barroca del mundo como teatro a un ámbito más mundano, menos trascendente. La vida, para el autor de las aventuras de Tom Jones, es ya demasiado teatral, o si queremos, su comparación con el teatro “real” va más allá de la reflexión poética. La alegoría que evocaba el hombre del Barroco se encuentra, un siglo más tarde, convertida en parte de la realidad cotidiana: el palco está en la calle. A lo largo de las siguientes líneas, trataré de presentar una hipótesis relacionada con la evolución de esta manera de concebir la existencia y su inserción dentro de la cotidianidad. La metáfora del mundo como teatro, en su doble vertiente (que comprende el mito gemelo de la vida como sueño) constituye una forma de representación alegórica de la realidad humana, en un momento de profunda crisis de la fe en las estructuras epistémicas. Los cimientos de la fe en el conocimiento comienzan a ser cuestionados seriamente en el siglo XVII, así como su relación con la

¹⁹⁸ Fielding, Henry, *La historia de Tom Jones, el expósito* (1749), Madrid, Espasa Calpe, 2009, p. 237.

autoridad epistémica de los antiguos. Que de esta prueba la razón saliera fortalecida, a la vez que eternamente herida de muerte, es uno de los signos de la estrecha relación dialéctica razón-sinrazón que se pone de manifiesto en el contexto ilustrado. Pero el hombre de la época barroca (una entidad no restringida al arte o la escritura, pero profundamente definida por ellos), conserva todavía pilares firmes que sustentan sus creencias en el orden social. La base de estas creencias será la fundamentación metafísica del yo y el mundo a través de una compartimentalización estanca, con dos polos. Por un lado, el yo “interior”, encerrado en sí mismo y por el otro el yo-simulacro, lo mundano, la pura vida que gira como un carrusel enloquecido, repleto de formas cambiantes, cautivadoras y terribles.

Sin embargo, en medio de ese marasmo, el hombre barroco puede todavía guiarse dentro del terrible laberinto del mundo. El espacio se ha desdoblado en infinitos pliegues y ya no es solo laberinto de las formas externas, sino también laberinto interior, lleno de recovecos¹⁹⁹. Sostiene en su mano un hilo de Ariadna que mantiene firme el timón gracias a su frío control racional de las pasiones, y de la fe. No necesariamente la fe en Dios, sino la firme creencia en el universo simbólico que constituye la fundamentación metafísica, ontológica, del universo, del propio concepto de divinidad. Las apariencias bien pueden ser engañosas; pero el verdadero hombre de mundo, el que sabe moverse en él, sabe cómo descubrir la cifra oculta que se disimula ante su mirada. Esta es en gran medida la misión del fisiólogo, como veíamos en la primera parte de este trabajo. La pérdida de la fe en ese sistema de signos que actúa como armazón del ordenamiento universal es un proceso lento que va desarrollándose junto con el proyecto de la modernidad²⁰⁰. hasta que el desencanto del mundo se convierte, en pleno fenómeno revolucionario, en una evidencia.

Durante esos dos siglos, la metáfora que se había articulado en un sistema dualista interior/exterior y que distinguía perfectamente lo factual de lo metafórico, experimenta un proceso que describiré como “literalización”. El hombre culto del siglo XVII está habituado a pensar y hablar a menudo con metáforas conceptual y filosóficamente complejas. Tiene una idea de lo que significa que el mundo sea como un teatro que difiere radicalmente del uso de esta metáfora que encontraremos, un siglo más tarde, en la novela de Fielding.

¹⁹⁹ Flor, Fernando R. de la, “Laberintos del yo”, en *Las pasiones frías*, Madrid, Marcial Pons, 2005. Para un repertorio iconográfico de imágenes de estos laberintos interiores y exteriores, vid. Kern, H. *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981. La metáfora del pensamiento barroco como pliegue se encuentra en Deleuze, Gilles, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

²⁰⁰ El sociólogo Benno von Wiese identifica el concepto Ilustración con un proceso que va desde el final de la Ilustración hasta el romanticismo, y que se caracteriza por la sustitución de una metafísica del orden divino por otra que instaura en su lugar la figura del hombre y de lo mundano. Aunque excesivamente inclusiva, esta perspectiva, característica de una determinada filosofía alemana de la historia, es interesante porque nos permite un acercamiento generalista a los grandes procesos de la civilización occidental. Wiese, Benno von, *La cultura de la Ilustración*, Tierno Galván, Enrique (trad.), Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979. Publicado por primera vez en 1931 en *Handwörterbuch der Sociologie*.

Entre otras cosas, esto se debe a que para un hombre o una mujer urbanita del siglo XVIII, el mundo no es “como” un teatro, sino que *es* teatro; todo es puro teatro. La distinción entre el ser y el ser “como si” se ha ido perdiendo en lo que, más que un brusco giro, parece una deriva lógica y consecuente de un sistema de valores fundamentado en la duda sistemática. Esta duda, que comienza con el escepticismo barroco hacia el mundo, convierte el secreto y el misterio en blasones de una nueva virtud: la disimulación.

La disimulación no existe como virtud en la teodicea renacentista²⁰¹, que exhalta la transparencia como forma ideal de comunicación abierta, de corazón a corazón. Así lo demuestran algunas imágenes de hombres cuyo pecho abierto, muestra el corazón: no son escenas de tortura, ni de tratados anatómicos, son libros de insignias y grabados alegóricos²⁰². No se trata de ver en la representación al hombre con el pecho abierto, sino al hombre transparente, cuyos movimientos internos se corresponden en una exquisita armonía con su proceder. Este sueño, roto definitivamente con la llegada del pensamiento político del seiscientos y cuya primera herida suele atribuirse a Maquiavelo, es el que la cultura occidental trata periódica y desesperadamente recuperar, sea en la añoranza del amor cortés o de una forma más pura de comunión con la divinidad. Esto es lo que, siglos más tarde, testimoniará el intento de los pintores prerrafaelitas de recuperar la inocencia perdida remontándose a la iconografía tardo medieval. Lo que la fantasía barroca da a luz tras el sueño renacentista es una pesadilla que amenaza la integridad del individuo: ser de cristal, como le sucede al licenciado vidriero de Cervantes, es una de las manifestaciones del “mal del siglo”: la melancolía. La paranoia de una accesibilidad ilimitada de los otros al yo interior tortura la autoconciencia en la modernidad como una enfermedad.²⁰³

²⁰¹ Una de las obras de arte que mejor representan esta actitud renacentista es la *Alegoría de la calumnia* de Botticelli. El complejo programa iconográfico y alegórico del Renacimiento da cuenta de esta preocupación característica de la Europa moderna por el fingimiento y la maledicencia como factores de la vida social y espiritual.

²⁰² Dos ejemplos interesantes de imágenes que muestran hombres con el pecho abierto: el grabado “Amicitia” en Reisch, Gregorius, en la *Margarita philosophica*, Basilea, Michel Furterius (ed.), 1517; y el anónimo “Finestra aperta al cuore”, en *Descriptio et Pegmatum, Arcuum et Spectaculorum... sub ingressum... Ernesti archiducis Austriae*, Bruselas, s.i., 1594. Ambas ilustraciones pueden encontrarse en la obra de Fernando de la Flor, *op.cit.*, pp. 24 y 167. La última resulta especialmente interesante para el tema de este estudio, ya que a los pies de la figura del hombre pueden verse varias máscaras que éste pisa con el pie.

²⁰³ El ataque que posteriormente dirige el escepticismo a la verdad de los otros está perfectamente representado por el pasaje de la segunda meditación de Descartes. Mirando a dos hombres desde la ventana de su casa, el filósofo se pregunta qué pruebas terminantes hay, después de todo, de que éstos sean realmente hombres y no alguna clase de autómatas. Cervantes Saavedra, Miguel de, *El licenciado vidriero* (1613), Madrid, Alianza, 2005.

Obligado por las circunstancias, el hombre del siglo XVII instituye subrepticamente una nueva divinidad en el panteón de las virtudes morales, pero es una auténtica serpiente en el Edén. En recuerdo de la clásica admonición atribuida a Jesucristo: “sed inocentes como palomas mas cautos como serpientes” los ofidios fueron readmitidos, discretamente, al menos en determinadas circunstancias. En el ámbito de la política de los grandes imperios, la manía persecutoria de Mazarino, por ejemplo, daba cuenta de una necesidad recalcitrante de encontrar una forma que legitime el uso del sigilo y la disimulación²⁰⁴. Entonces se revive a la Prudencia y se la hace cómplice en esta legitimación del disimulo. (Este proceso complejo tiene que ver con la integración de los intereses dentro del ámbito de las pasiones, que estudiaremos más detalladamente en un capítulo aparte). El resultado es una rica imaginaria barroca procedente de tratados políticos, espejos de príncipes, blasones y en general en todo tipo de escritos religiosos y filosóficos; de todo ello da cuenta en un estilo envidiable Fernando de la Flor en su obra *Las pasiones frías*.

La lucha de la filosofía de este siglo es doble: por un lado contra las pasiones que asedian cuerpo y alma, y Por el otro contra el engaño de las apariencias de un mundo cuyas leyes permanecen ocultas en gran parte. Ese mundo está repleto de otros seres tan ladinos y oscuros como uno mismo. Parece que el tiempo de la inocencia ha pasado. Pero, involucrado activamente en la indagación sobre las condiciones efectivas de su propia situación en el mundo, el filósofo barroco responde con una estrategia, también doble, que se bifurca como la lengua del ofidio del que ha tomado su emblema. El filósofo escéptico se pregunta, igual que aquel lejano sabio chino Chuang Zhu (del que nada podía saber) sobre la diferencia entre la vida y el sueño, o entre la vida y el teatro. Esto sirve para fortificar su resistencia viril contra las apariencias y los vaivenes de la vida. Las citas de Epicteto y Séneca comienzan a saturar la atmósfera literaria. Los mayores autores dramáticos del siglo, como Shakespeare o Calderón, entran en el peligroso juego de lo metateatral. Se plantea, bajo la forma de duda existencial, la propia condición del teatro como microcosmos o como mundo paralelo; del que este mundo nuestro, hecho de apariencia, toma su lógica y significación. Contra la carne y el alma se impone la fría disciplina, ejercitación de ese poder o imperio que rige la vida política y sustenta la razón. Contra la desconfianza hacia el mundo se prepara un fuerte distanciamiento, cuya manifestación más frecuente viene a ser el doble mito de la cultura barroca: la vida como sueño y el mundo como teatro. La famosa frase de Horacio citada por Fielding, *nihil admirare*, constituía ya la divisa del

²⁰⁴ Así por ejemplo, la trama de obras teatrales como *El enemigo engañado* o *Lo fingido verdadero* (1608) de Lope de Vega, contribuyen a enfatizar la necesidad del uso de subterfugios en la comedia humana para que el bien pueda finalmente triunfar. El dominio de las apariencias se vuelve también fundamental para distinguir al amigo del enemigo, pero va más allá en su intento generando una máscara de virtud, la rígida encarnación de los arquetipos de poder y auctoritas: *qui nescit dissimulare, nescit regnare*. En la creación de esta máscara virtuosa se aplican, sobre todo, los grandes eclesiásticos.

caballero intelectual en plena ebullición del escepticismo. Su armadura, fría y resistente, está diseñada para soportar los embates internos de sus pasiones, siempre dispuestas a la insumisión, y de los envites de la fortuna. Lo que se refleja en su visera no es la verdad, sino solo apariencia de lo real, realidad declinada en símbolo, en jeroglífico.

De este modo, el imperio de las pasiones y el distanciamiento del mundo por medio del escepticismo frente a lo fenoménico se constituyen en dos de los grandes temas existenciales del Siglo de Oro. El problema de las apariencias afecta al hombre también en su reducto más íntimo, en la composición misma de su ser: “somos/ de la materia de que están hechos los sueños/ y nuestra breve vida/rodeada está de un sueño”²⁰⁵. Así dice Próspero, el mago, en *La Tempestad* de Shakespeare. Aludiendo al sueño, a la potencia de la imaginación no sólo lo presenta como materia constitutiva, sino como límite de la conciencia y de su capacidad agente en tanto que individuo autónomo. Esta condición onírica de nuestra existencia es lo que compartimos con todo el mundo que nos rodea, su profunda inestabilidad. En otros versos el dramaturgo hispano Calderón de la Barca, a través de su personaje Segismundo, se pregunta: “¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ Y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son”²⁰⁶.

Se ha dicho que “el virus barroco del desengaño ataca la consistencia ontológica de la realidad convirtiéndola en ficción, sueño o fábula... mentira al fin”²⁰⁷. En mi opinión, la cuestión no es tanto la modificación operada en la “consistencia ontológica de la realidad”, sino que el cambio de perspectiva se produce más bien en las lindes de la relación sujeto-objeto. En un primer momento, la perdurabilidad de las fronteras entre el mundo y la conciencia queda definida a través de la separación de los dos espacios. Ya que no pueden eliminarse, las zonas borrosas de acceso (realidad/sueño, realidad/ficción, mundo/teatro) tienden a aislarse herméticamente. Por ello la personalidad barroca exige un férreo dominio del espacio, de la ubicación, y queda investida de signos herméticos que consagran el cuerpo y sus impulsos pasionales en un combate encubierto, en un baile de máscaras; con lo que el alma es condenada a ser su propia carcelera, encerrada a su vez en una celda de carne. Pero el pensamiento del siglo XVII no es tanto un pensamiento de los límites (esta tarea corresponderá más bien a la Ilustración) como de la exploración del espacio infinito, geométrico. Su problema es el distanciamiento entre el yo interior y el mundo, cuya máxima aspiración es la

²⁰⁵ *We are such stuff/ as dreams are made on; and our little life/ is rounded with a sleep* (Shakespeare, *The Tempest*, IV, vv. 156b-158^a).

²⁰⁶ Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (1635), vv. 2182-7.

²⁰⁷ García Gutierrez, Juan, “Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro” en *Revista de Estudios Extremeños*, n° 3, sept-dec. 2002, LVIII, p. 865. Respecto al tema de la metáfora barroca del *theatrum mundi*, vid. también Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 147-177.

autosuficiencia; no depender de nada externo. El yo exterior tiende siempre a salir fuera de sí, a apropiarse de los objetos que lo circundan y de este modo se vuelve vulnerable al engaño de los ídolos baconianos. Así dice Pascal, parafraseando los Esbozos pirrónicos de Sexto Empírico:

Dado que no podemos fiarnos totalmente del testimonio de los sentidos ni tampoco del de la razón, resignémonos a ignorar si vigilamos o soñamos, es más, asumamos que todo son sueños imbricados en los que acecha el despertar.

La actitud que deberíamos tomar frente a la vida es la del que deambula en sueños, y si esto no es posible, al menos la del actor, más fácil de conseguir. El actor sabe que cuanto hace y dice en escena no es real, sino fingido. No por eso deja de actuar como si fuese real.

No debemos buscar la verdad en la vida, sino la verosimilitud.

Si no, la lucidez se convierte en una pesada carga, y debemos aspirar a la levedad.²⁰⁸

Como bien se observa, la metáfora del sueño implica una actitud hacia la realidad más compleja que la del actor, más profundamente distinta de nuestra actitud habitual y por tanto, difícil de seguir. El contacto del hombre barroco con su propio inconsciente, negado por las teorías cartesianas del imperio de la voluntad sobre los impulsos naturales, se produce durante el sueño, del que brotan quimeras. Además, el sueño es también, para la imaginaria barroca, una categoría afín a la muerte, intercambiable, con lo que nos encontramos con un triple deslizamiento de la metáfora: en su sentido literal (la vida en tanto que lo real), en un primer nivel de figuración (la vida como sueño), y el segundo nivel figurativo es el del símil entre dos alegorías (el sueño y la muerte).

Si la metáfora del sueño es demasiado profunda y existencial para ser mantenida por cualquiera en cualquier circunstancia, la del mundo como teatro resulta, por el contrario, mucho más accesible. Se percibe como más inmediata, más cotidiana, por así decirlo. Este es el viaje desde el símil platónico de los humanos como títeres cuyos hilos mueven las pasiones, que los arrastran en impulsos contradictorios²⁰⁹, recuperado por Erasmo. En su elogio de la locura (*moria*) el humanista se pregunta: “en definitiva, ¿qué otra cosa es la vida de los mortales, sino una especie de comedia en la que cada uno se presenta cubierto con su máscara e interpreta su papel hasta que el director de la representación lo retira del escenario?”²¹⁰ El teatro y el mundo se comparan entre sí. En el mundo clásico Séneca, Petronio y Luciano de Samosata habían dado cuenta más de una vez de la ritualidad social que impregnan la interacción humana de un cierto gusto a comedia, y los golpes de la fortuna con cierto tinte melodramático. Juan de Salisbury en su *Policraticus* recoge las observaciones del árbitro de la elegancia, citando el capítulo LXXX del Satiricón : *uera redit facies, dissimulata perit*²¹¹: “vuelve el

²⁰⁸ Pascal, Blaise, *Pensamientos*, Madrid, Sarpe, 1984.

²⁰⁹ *Leyes*, 644d-e y 803c.

²¹⁰ Erasmo, Desiderio, *Elogio de la locura*, Nortes Valls, Oliveri (ed. bilingüe), Barcelona 1976, p. 159.

²¹¹ El texto completo dice “La compañía pone en escena una farsa: éste hace de “padre”, aquel otro de “hijo”; otro tiene el papel de rico... Luego, cuando acaba la parte lúdica, *vuelve su rostro verdadero, el fingido, desaparece*”.

rostro verdadero, desaparece el fingido”. Una vez más, el ideal de la transparencia perdida asedia los sueños de los mortales. En el mundo tardorromano retratado por Petronio, al igual que en la inestable sociedad helenística que habita Luciano²¹², la vida puede cambiar de un día para otro, y el esclavo liberto puede ser mañana un poderoso Trimalción. El teatro es una parte más de la vida, de hecho el “teatro romano” como tal es indistinguible las más de las veces de la realidad, no hay más que pensar en los combates de gladiadores o en las tragedias tusculanas, en las que los actores-esclavos perecían y eran mutilados realmente. Esto ha llevado al investigador Richard Sennett a sugerir que el mundo romano en realidad adolecía de una falta de distinción entre ficción representacional y realidad. El mundo del imperio romano ha sido, por así decirlo, espectacularizado. No es que los romanos no tuvieran imaginación, es que su imaginación, puesta al servicio de la propaganda imperial, era demasiado literal.²¹³

El universo del Barroco es también un momento histórico de grandes imperios. Pero la estructura de los nuevos sistemas de conquista, el desarrollo de la diplomacia, la dispersión medieval y posterior reagrupación feudal del poder (que ya no corresponde a un Gran Imperio sino que se reparte entre varias potencias) han cambiado las necesidades de su forma espectacular. Una nueva separación entre lo real y lo representacional, que no existía en la Roma clásica, se apodera del espacio simbólico. A menudo lo real coincide con la mera apariencia y lo verdadero se halla en la alegoría. Así lo meta-real se encuentra más cercano a la virtud del espíritu que lo que resulta simplemente accesible mediante los sentidos. La obsesión por la representación de espacios y artilugios meta-representacionales (mapas, brújulas, sextantes, orbes, cuadros dentro de cuadros) en la pintura holandesa de Vermeer o la proliferación de espejos anamórficos en Van Eyck nos presentan pruebas fehacientes de la apertura de una nueva forma de la percepción a través del surgimiento de nuevas técnicas de representación de lo real. El hombre, sujeto desencarnado, infinitamente distanciado de su objeto, e incluso de su propio cuerpo, no puede evitar tropezar a cada paso. Bloqueado, arrastrado por los hilos de sus propias inclinaciones, se ve expulsado a menudo fuera del ámbito de la razón, por lo que tiene que resignarse a ser una mente poderosa y autónoma vinculada por pesadas cadenas a la representación de un papel que le viene marcado de antemano, y ahí nos encontramos con otro de los puntos importantes: la cuestión del libre albedrío²¹⁴.

²¹² En su Menipo o *Necromancia*, Luciano de Samosata afirma “Cuando la obra ha alcanzado ya su final, cada uno de ellos, despojándose de su vestido con bordados de oro, quitándose la máscara y bajando de los zancos, va por ahí dando tumbos pobre y humilde...” (en *Obras*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1997, t.II, pp. 315-6).

²¹³ Sennett, Richard, “Theatrum mundi”, en *Carne y Piedra* (1994), Madrid, Alianza, 2007, p. 106.

²¹⁴ Durante siglos, este fue el gran debate de la fe: molinistas, jansenistas, jesuitas, católicos y protestantes, se encuentran en la exigencia que plantea elegir entre el determinismo y el voluntarismo.

Don Quijote, por supuesto, lo sabía perfectamente: no somos sino comediantes en una comedia. Unos hacen de pontífices o emperadores; otros se ocupan de representar el papel de pobres. Pero al final, cuando se acaba la vida, despertamos del sueño o se termina la función, “a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban y se quedan iguales en la sepultura”²¹⁵. De ahí la satisfacción que el filósofo cínico Nigrino extrae en las obras de Luciano al comparar su propia calavera calva con la osamenta del antaño próspero Mausolo. De nada sirven los lujos y prebendas, pues el Juicio Final nos iguala a todos. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. A este respecto, Shakespeare es también claro: “El mundo entero es un teatro –dice Jacques-, y todos los hombres y mujeres, simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo [en su vida] representa muchos papeles y sus actos son siete edades...”²¹⁶

El hombre, según la tradición católica y el dogma del libre albedrío, es libre de tomar sus propias decisiones, sí, pero en realidad ¿hasta donde alcanza esa libertad? La pregunta recibe una contestación al menos en la obra de Calderón, *El gran teatro del mundo*, un auto sacramental cuya estructura y tratamiento de la metáfora que nos ocupa tomaremos como referente para contraponerlo con la situación de la sociedad ilustrada. En el escenario de la obra, el Autor es Dios, figuración quintaesencial del poeta, el creador, el demiurgo que da forma a los personajes. El Mundo, su obra, aparece como el escenario, el *locus* donde transcurre la escena. Ambos, Mundo y Autor, pactan los papeles que le serán entregados a cada actor junto con las insignias de su actividad: el rey, la religiosa, la bella coqueta, el rudo aldeano, el mísero pedigüeño... todos representan su papel, y en el desempeño de sus funciones tienen cierta libertad. Pueden escoger si obran bien o mal, (y una eterna cantinela repite la admonición “obrad bien, que Dios es Dios”) dentro de las circunstancias que les han sido dadas, pero no pueden cambiar de papel en medio de la obra, el comerciante rico no puede, por ejemplo, hacerse rey o la coqueta escoger el camino de la espiritualidad²¹⁷. Cada uno debe esforzarse siempre dentro de un rol predeterminado. En este caso la comparación del mundo con un teatro no tiene nada de peyorativo, porque el teatro no tiene que ver con lo artificial, sino con la ley natural. La propia naturaleza se concibe en esta época como una máquina. El artificio del mundo es su ser entendido como maquinaria compleja de engranajes cuyo motor último es la divinidad. El artificio social es, al lo sumo, reflejo de esa condición natural del mundo como escenario de una representación ininterrumpida (incluso el mundo animal se concibe a veces como lucha de disfraces, estratagemas y

²¹⁵ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2ª parte, cap. XXI.

²¹⁶ Shakespeare, *Como gustéis*, Acto II, escena VII, vv. 139b-143ª.

²¹⁷ Así, nadie pierde ni nadie gana más que la salvación de su alma, “ No porque pena te sobre/ siendo pobre, es en mi ley/ mejor papel que el del rey/ si hace bien el suyo y pobre;/ uno y otro de mí cobre/ todo el salario después/ que haya merecido, pues/ en cualquier parte se gana,/ que toda la vida humana/ representación es.” (Calderón, *El teatro del mundo*, vv. 419-428)

engaños entre las especies). En realidad el Poeta-Autor-Dios no ha creado el mundo como artificio, sino más bien como *hechura* o artefacto, que es la palabra utilizada por Calderón, y su ley última se refiere al mundo natural entendido como correlato del mundo social.

En resumen, mientras que en el Barroco el mundo como teatro es una metáfora que pone de relieve la trascendencia del ser humano y la importancia del plan divino, fundamentada en el secreto y el misterio, el siglo XVIII comenzará a centrarse en los aspectos mundanos y la experiencia de la pérdida del fundamento ontológico del yo. La estructura de la realidad social, todavía fija en la cosmología calderoniana, va experimentar un conjunto de cambios que irán produciendo pequeñas cavidades o fracturas en el tejido socio-cultural en Occidente, erosionándolo. Así se inducen mecanismos que permean las estructuras de significación, hasta producir un marco ontológico más flexible y menos unitario. En este escenario el libre albedrío no solo alcanza a las posibilidades determinadas por las circunstancias que nos han sido predestinadas. Abarca también, como parte de la responsabilidad de una autoconciencia con capacidad agente, la decisión de qué máscara escoger, qué rol desempeñar en función de las circunstancias.

El desarrollo de esta lógica bipolar se manifiesta por un lado en los protocolos y otras formas de conducta, y por el otro en el recogimiento de un sujeto psicológico aislado en su propio cerebro, o en el corazón²¹⁸. Alma escolástica encerrada en un encuadramiento racionalista o monstruo metafísico con pies de barro; para él, el camino de la salvación se dibuja a través de dos vías paralelas, el autodomínio o *maîtresse de soi* y la autoconciencia incómoda que convierte el escepticismo en el malestar del siglo: “Obligada a constreñirse y a precaverse frente al espacio social, el alma recobra así el malestar, la sobresaliente conciencia de sí, que caracterizará al sujeto moderno”²¹⁹. Los dioses del siglo son sin duda Momo y Proteo, el dios de las muecas y la burla y el dios metamórfico del engaño. Proliferan los simulacros, las bufonerías, y se ponen a punto los mecanismos de producción de la presencia²²⁰. Al mismo tiempo, se comprende y explota la potencialidad del silencio estratégico, como forma de inducción a la confesión, v.gr. o como vía meditativa hacia la iluminación. Es el momento de la fijación literaria de grandes arquetipos de la cultura: el rey, el santo, el donjuán... mientras que

²¹⁸ Es Descartes el primero en ubicar de forma paradigmática la sede del alma en la cabeza; la tradición medieval o renacentista concebía tradicionalmente el corazón como ubicación del *noûs*. Vidal, Fernando. *Les sciences de l'ame, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2006.

²¹⁹ Flor, Fernando R. de la, *op.cit.*, p. 37.

²²⁰ El libro de F. de la Flor añade lo siguiente en cuanto al gesto y al cuerpo:

“Cuerpo biopolítico, por fin dominado y totalizado, el cual, sin embargo, debe mantener, como supremo artificio, una cierta “displicencia” (*sprezzatura*), una facilidad y manifiesta desenvoltura e indiferencia final –un despejo– hacia lo que está en juego en el juego.” *Ibid.* p.16.

Y con respecto a la fisiognomía, afirma que “...constituye un intento vano y pretencioso de lograr una gramática fiable del alma, un oráculo manual donde poder leer los signos verdaderos en que se resuelve una constitución al cabo engañosa” *Ibid.*

continúa inexorable la fragmentación del yo. Sepultado bajo la máscara, el sujeto intelectual del siglo XVII lleva a cabo una exploración de las condiciones de su existencia en el mundo, en un intento de hacerlo legible, y de las estrategias de seducción necesarias para medrar en él. Pero la seducción, según Baudrillard, no se reclama nunca del orden de la naturaleza, sino del artificio²²¹.

Para explicar el salto perceptivo que se produce en la sociedad europea y que se encuentra ya consolidado a finales del siglo XVIII, tomaré como ejemplo la obra de uno de los autores más exitosos de la Ilustración, Goldoni, y del tipo de teatro que produce. Espero dar con ello mayor claridad al uso que estoy haciendo de la expresión “literalización de la metáfora” del teatro y el mundo. El Teatro y el Mundo son los dos maestros de Goldoni, ambos similares en importancia y en repercusión dentro de su obra. El mundo, la naturaleza, la experiencia son los modelos del artista (recordaremos que para Calderón, por el contrario, son los conceptos contenidos en la mente de Dios, los modelos del mundo, según una vieja perspectiva neoplatónica). Su interés por lo anecdótico y lo pintoresco lo aleja de las verdades trascendentes del universo y lo aproxima a las pequeñas escenas que en él se representan, con lo que demuestra una marcada preferencia por las pequeñas comedias de lo cotidiano. La *opera buffa*, el enredo o la mascarada son más apropiados para representar la inestabilidad de la imagen personal que el “gran teatro del mundo”, orquestado por un Dios omnisciente. Los modelos arquetípicos de la *commedia dell'arte* siguen presentes en la construcción de los personajes, pero de alguna forma personalizados, dotados de rasgos contingentes: el viejo Pantalón aparece convertido en ese propietario avaro que nos cobra el alquiler.

Incluso el tipo de relación que implica la mimesis teatral comienza a concebirse de un modo muy distinto en el siglo XVIII. El Mundo es el primer maestro, que sirve de modelo al Arte. A su vez, el teatro representa los vicios de la sociedad, actúa como instancia crítica y espejo del hombre. El arte ya no refleja lo trascendente, la condición del mundo como producto de la voluntad divina, sino la actualidad nacional (es conocido el marcado interés que puso Goldoni en diseñar un “teatro nacional” que expresase los gustos de su patria, aún sin unificar), la moda; en una palabra, lo contemporáneo. “La comedia se ha inventado para corregir los vicios y para poner en ridículo las malas costumbres”, afirma el autor en el prefacio a sus obras completas. Vocación pedagógica y ejemplarizadora del teatro, que coincide con su popularización, con el incremento del acceso del vulgo a los escenarios. Pero el teatro de Goldoni es más que un conjunto de piezas moralizantes; actúa como verdadero acicate de los males de su sociedad, al tiempo que pone en práctica nuevas formas de presentación escénica.

²²¹ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

La obra de Calderón *El teatro del mundo* explica por qué el mundo es como es, dentro de una concepción inmutable del cosmos en el que el Creador se identifica con el Artista o Autor. Además, ofrece una genealogía de la especie humana. En *Il Giocatore*, Goldoni critica la costumbre actual de los jóvenes retoños de las familias de la aristocracia europea de dilapidar las considerables fortunas legadas por sus ancestros en los juegos de azar y la disipación. El poeta es simplemente un observador atento, su momento es el presente. Aparentemente, nada puede unir los contenidos de ambas obras. Sin embargo, el Teatro y el Mundo, en su situación de simetría invertida, siguen ahí. “El mundo tiene valor para él [Goldoni] porque es idóneo para la escena, es decir, captado en ciertos aspectos cómicos de la convivencia humana; el teatro es una técnica expresiva que demuestra su eficacia respecto a un variado y cambiante descubrimiento de la realidad”.²²² Goldoni comienza a incluir en sus obras el interior de los cafés, las plazoletas, los espacios públicos de encuentro de su Venecia natal; cosa que se ve claramente en los títulos de sus obras, como *La Bottega del Caffé*. Venecia en sí es ya un teatro preparado para la tragedia o la comedia, una escenografía viviente desde la que se irradia la obra de este autor. En ella confluyen la búsqueda del placer, del beneficio económico, lo pintoresco, el disfraz, la diversión cortesana y popular... Venecia es el lugar donde la sociabilidad toma forma de cohabitación estrecha, laberinto palpitante de callejas y canales, del cuerpo a cuerpo y de la disimulación.

Según asegura Goldoni en su ensayo-presentación, *Il teatro comico*, el mundo está aburrido de la previsibilidad de las figuras (en clara alusión a la *commedia dell'arte*): se precisan la improvisación y la variedad. El cortesano Momolo, por ejemplo, tiene su propia visión del mundo, un criterio personal con el que participa o se defiende de las seducciones del mundo. “Esta conciencia que Momolo tiene de sí mismo y de su relación con el mundo, lo califica respecto a la improvisación de los personajes cómicos tradicionales”²²³. En otras palabras, lo que da verosimilitud al personaje de *Momolo cortesan* (1738) no es, como en el caso de Pantalón, un patrón esquemático del que pueden brotar distintas improvisaciones como variaciones de una misma figura. Momolo tiene sus objetivos, pero también posee una individualidad, algo que lo hace percibir lo que sucede y reaccionar ante ello como un ser autónomo. Su conducta forma parte de un estilo más que responder a una exigencia del patrón. En otra obra, *La donna di Garbo* (1743), se explora el problema de la autoconciencia. Rosaura tiene una habilidad mimética fundada en el doble conocimiento de los caracteres humanos y de los personajes cómicos: sabe “recitar” a la vez las ideas de los hombres y las burlas de las máscaras. El escenario, Venecia, es el primer signo de un mundo más variado, lleno de aventuras, romance y apariencias engañosas... “virtuosos y peregrinos,

²²² Baratto, Mario, “Mundo y Teatro en la poética de Goldoni”, en *Goldoni: mundo y Teatro*, Madrid, Publ. De la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate, nº4, 1993, p. 80

²²³ *Ibid.*, p. 83.

estafadores y bravucones, tontos y espías continúan desarrollando lo maravilloso de la *commedia dell'arte*, pero contentan al público de una manera menos artificiosa y arbitraria”.²²⁴

La ruina y el agotamiento de las fortunas familiares son la consecuencia del exceso de los hábitos de consumo desenfrenados de las nuevas generaciones, la forma de vida que Venecia impone a sus retoños. Goldoni advierte a sus contemporáneos del riesgo, y escoge para ello un sistema en el que el Teatro, en su conformidad con el Mundo, debe expresar una variedad que no contradiga la verdad de esta observación. La verosimilitud prima, no oponiéndose a la variedad mundana, sino indicándole dónde se encuentran sus marcas, rehuendo en cierto modo una excesiva estilización que se considera una reminiscencia arcaica del teatro de máscaras. En su ensayo sobre el mundo y el teatro en Goldoni, Mario Baratto lo expresa así:

Se trata, naturalmente, de un realismo cómico, madurado en la recíproca compensación de los dos “Maestros” [Mundo y Teatro] [...] En las comedias de Goldoni el personaje es a la vez necesitado y necesitador: refleja sus orígenes, su ambiente, su generación –y en esto es siempre plausible, verdadero–; pero también es en todo momento, un provocador de los demás, y los hace actuar según las circunstancias –y en esto es siempre nuevo, teatral. Si el Mundo da un elemento de tipismo realista, que es la base sólida y precisa de la comedia goldoniana, el Teatro ofrece un elemento de variedad individual, que da impulso al movimiento imprevisible y a la sorpresa de la comedia. Los límites de la aportación individual son fijados por la justeza de la observación general; en este sentido, repetimos, los dos términos tienden a coincidir, no se desvían en el moralismo abstracto o en la trama arbitraria.²²⁵

Resulta tentador reducir la construcción simbólica que acogerá la práctica y la acción teatral como elementos integrantes de la vida a las coordenadas del espíritu barroco que acabamos de esbozar. Sin embargo, sería poco más que una presentación sesgada o reduccionista del conjunto de implicaciones sociales y culturales. Hasta ahora hemos hecho referencia principalmente a una formación cultural, el Barroco, vinculado intrínsecamente con el movimiento de la Contrarreforma. La actitud aparentemente despreocupada de que hace gala John Fielding al manejar su metáfora del mundo como un teatro no debe engañarnos, puesto que su novela posee un trasfondo moral cuyas raíces están firmemente arraigadas en la fe en la ingenuidad y la condena de las costumbres mundanas y depravadas. Esta actitud proviene de un filón norteño, puritano, de la cultura europea, que esgrime razones muy concretas para manifestarse como enemiga del teatro y todo lo teatral. Estas razones, tal como se presentan, revisten una gran importancia para las cuestiones que ocupan nuestro estudio, por lo que una incursión en las condiciones de este rechazo puede resultar de gran utilidad, ya que pone de manifiesto un

²²⁴ *Ibid.*, p. 84.

²²⁵ *Ibid.* p. 108.

fenómeno que interesa al desarrollo de mi hipótesis. La tradición inglesa del teatro será, a partir del siglo XVI, el núcleo en el que se cruzarán dos procesos, aparentemente antitéticos pero que extraen la energía el uno del otro. Por un lado, la crítica inmisericorde de todo lo relacionado con el teatro desde el punto de vista teórico y religioso; por el otro, al mismo tiempo y con la misma intensidad, el aumento de la afluencia de público y la apertura de nuevos teatros. Es frecuente que los debates enconados a favor y en contra del teatro tengan lugar en épocas de florecimiento del teatro, o, dicho en palabras de Jonas Barish, “la escena provoca una hostilidad de lo más activa y continuada cuando se convierte en una fuerza vital en la vida de una comunidad”²²⁶.

Esta reacción antiteatral había dado comienzo con la Lollardy, movimiento religioso iniciado por John Wycliffe en el siglo XIV y con el que da comienzo la reforma de la iglesia de Inglaterra. El posicionamiento religioso de las grandes potencias europeas da lugar a diferentes actitudes con respecto al fenómeno teatral. Puritanismo y jansenismo en Inglaterra y Francia, respectivamente; en España, esta cuestión cae bajo la jurisdicción del Episcopado. Y en toda Europa los jesuitas convierten la teatralidad en el núcleo de la acción y el aprendizaje, por lo que fueron duramente criticados. El único aspecto del teatro que no tuvo problemas con la Iglesia, ya que nunca salió de su seno, es el drama religioso medieval representado en los autos sacramentales. Como hemos visto, en un cierto punto de su vida, Calderón siente la necesidad de dejar de ser un autor profano que se ocupa de celos y pasiones turbulentas, decide tomar los hábitos y compone un Auto, en el que compara la creación con el teatro de Dios. Haciendo esto, vuelve al seno de la Iglesia, vuelve al punto cero en el que el ritual dramático coincide con el ritual religioso, donde no hay divergencia entre el escenario y las verdades superiores de Dios y el Hombre. Los actores de los misterios llevan a cabo un esfuerzo por representar algo que está más allá de la tradicional dicotomía apariencia/realidad. En el drama cristiano el episodio histórico es sustituido por el hecho histórico por excelencia, el que da lugar y sentido a la historia; un hecho real (la crucifixión) cuya significación supera su acaecer en forma de una esencia trascendente, la redención de toda la especie humana. Es un pequeño universo autoclausurado, que se retroalimenta y genera su propio sentido.

La salida de la Edad Media marcará la gradual disolución de ese circuito de retroalimentación que era el teatro sacro. La escena se alejará físicamente de la iglesia y aparecerán gradualmente los primeros teatros estables regentados por empresarios, lo que dará lugar a una progresiva profesionalización del comediante. Este proceso se enfrentará con numerosos obstáculos y resistencias, de entre los cuales nos centraremos sobre todo en el

²²⁶ Barish, Jonas, *The anti-theatrical prejudice*, Los Angeles-London-Berkeley, University of California Press, 1981, p. 66.

cuestionamiento de tipo teórico antes de prestar atención a circunstancias de tipo contextual y práctico. Al desvincularse de la Iglesia, el teatro se convierte en un peligro potencial que amenaza el orden establecido, algo que puede percibirse, de manera explícita o velada, en la mayoría de los textos que componen la crítica antiteatral. Lo peligroso del teatro laico es que abre un horizonte de expectativas que compite con el saber sobre el estado del mundo que recibimos de la tradición autoritaria emanada del cuerpo bicéfalo Estado/Iglesia. Abre una puerta a la imaginación, y, al ser su núcleo un elemento de libertad implícito y fundamental para el manejo de esa potencia humana, cambia el mundo a la vez que influye sobre el auditorio: “es el elemento de la complicidad del espectador lo que hace la experiencia peligrosa”²²⁷.

Así hemos pasado del plano puramente metafórico (el mundo como teatro) a otro en el que las representaciones, la imaginación y las prácticas por medio de las cuales se articulan estas capacidades encuentran un campo potencialmente ilimitado de transformación de la vida social. Esta potencial ausencia de barreras incita inmediatamente todo un movimiento institucional destinado a restringir, discutir y generar preceptos acerca de las circunstancias en las que es o no lícito ejercer el poder de la imaginación. Los criterios son, en primer lugar, tiernos retoños de los dispositivos de biopoder en los que los índices de peligrosidad social se miden en tasas que remiten a conceptos propios de la medicina. El contagio, la corrupción, la higiene de los espacios públicos son conceptos que operan mediante toda una red de analogías que atrapa entre sus hilos al actor y al empresario teatral tratando de arrastrarlos consigo al nicho del vicio. Así, clérigos como Bourdaloue identifican en sus sermones los teatros con otro tipo de casas de juego, los lugares en los que se practican juegos de azar²²⁸. De manera similar se había operado la campaña de desprestigio la higiene corporal desde el medievo, que era parte de la tradición grecorromana asimilada por la cultura árabe. En la Europa Cristiana las casas de baños se asimilan con el juego de dados y el riesgo de la integridad del capital y de la propia persona (ya que las personas, desnudas en la casa de baños se muestran vulnerables al robo y el asesinato). El baño queda estigmatizado al ser asociado con el juego, la prostitución y el crimen²²⁹. El teatro se identifica también a partir del siglo XVI con el juego y la prostitución como parte de un proceso de extenuación del circuito de las fuerzas del cuerpo y el alma. Estas actividades producen una pérdida, un dispendio energético que lleva al agotamiento. En los siglos posteriores, sobre todo a partir del siglo XVIII, la masturbación, magnificada por la atención que los científicos, vendrá a ocupar el puesto de factor omniexplicativo de las dinámicas de la perdición. El derroche de las energías corporales, así como el

²²⁷ *Ibid*, p. 86

²²⁸ Bourdaloue, Louis, “Sur les divertissements du monde”, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Gauthier, 1833, vol. 5, pp. 462 y ss.

²²⁹ Vigarello, Georges, *Le propre et le sale*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

derroche pecuniario, suponen un riesgo capital para la conservación de las grandes fortunas espirituales y materiales, según la forma de pensamiento característica del puritanismo y el protestantismo.

Al mismo tiempo, se respeta la práctica de la dramaturgia como parte de la formación pedagógica y como forma de entretenimiento de la clase aristocrática. Desde los tratados clásicos de la retórica de Cicerón o Quintiliano, se considera el refinamiento y el manejo adecuado de los recursos teatrales en el discurso como un aspecto fundamental de la educación de los jóvenes patricios. Esto es lo que se conoce como la *actio*: entonación, gestos nobles, movimientos que transmitan grandeza o indolencia. Winckelmann, ya en el siglo XVIII, recuperará para sí el lema de la “noble simplicidad y serena grandeza” de la elocuencia para la estatuaria grecorromana²³⁰. Castiglione, en el *Cortesano*, recomienda esa actitud elegante de *sprezzatura*, que consiste en hacerlo todo como si no costara ningún esfuerzo; eso que los antiguos llamaban la *gratia*, un máximo de descuido aparente combinado con una cuidadosa precisión en el gesto. Lo teatral se inserta en la vida a cada momento, sin embargo esto no impide que la intromisión de la escena en la mentalidad de las clases menos favorecidas despierte la sensación de alarma social por parte de las clases altas.

Este río dramático se forma a partir de la unión de dos afluentes, Iglesia y aristocracia, pero amenaza con desbordarse en un amplio delta al escapar de las condiciones de control establecidas para el género. El miedo responde a la difusión entre las clases medias y bajas de costumbres que no estaban tan mal vistas entre la aristocracia, pero cuya difusión se consideraría como una infección. Además, da lugar a una extensa literatura sobre el tema: en 1577 Northbooke escribe *A treatise wherein Dicing, Dancing Vaine Plaies or...* (London, 1579) en donde se critican juntos la danza y el teatro, pero se acepta la representación como práctica pedagógica en los colegios infantiles. Stubbe, en *Anatomy of Abuses* (1583) se manifiesta en contra del teatro moderno como forma de vicio pertinaz, aunque exceptúa las obras de los autores clásicos, que son considerados como aptos para la formación moral del individuo. Así, Stubbe se posiciona sobre la vieja querrela entre partidarios de los modernos y de los antiguos en las artes²³¹. Finalmente, la obra más completa y curiosa del género es sin duda la *Hystriomastix* de Prynne (1633), una auténtica enciclopedia en la que todas las formas de teatro son minuciosamente nombradas y criticadas con ferocidad, con exageración e ironía. Por supuesto, encontramos en ella la clásica asociación entre el medio de los actores y el de las prostitutas. De hecho, podría pensarse que esta obra grotesca monstruosa, constituye una caricatura de las tendencias de los más radicales abanderados de la antiteatralidad desde 1575 hasta el cierre de los teatros en Inglaterra, en 1642.

²³⁰ Winckelmann, Johann Joachim, *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia, 2000.

²³¹ Para un panorama global de esta querrela, *vid.* Fumaroli, Marc, *Las abejas y las arañas*, Barcelona, Acantilado, 2008.

Uno de los puntos en los que más insiste la crítica puritana son los actores que se travisten. Por supuesto, eran las propias disposiciones legales las que impedían el acceso de las mujeres a las tablas (probablemente por la inferencia de equivalencia entre el sexo femenino y la prostitución) y provocaban la necesidad de que los actores adoptaran roles femeninos. Algo muy parecido estaba sucediendo, más o menos en la misma época, con el teatro kabuki japonés: la prohibición del gobierno en 1652, por la cual las mujeres quedaban excluidas de la escena. Durante el período Edo, los papeles femeninos eran interpretados por actores conocidos como *onnagata*²³². La mujer, como forma de todo cuanto es inferior y negativo, representa para los críticos del teatro una tendencia claramente involutiva. Decir que los hombres del teatro son “afeminados” representa no sólo un insulto contra la virilidad de los comediantes, sino que constituye una acusación grave de orden metafísico. El ataque es ontológico, puesto que en su base se encuentra la distinción “natural” entre los sexos. La medicina de la época, muy influenciada por las teorías de los humores, considera la vagina como un pene invertido, como explica Ambroise Paré. Esto quiere decir que, por ejemplo, el hecho de que una mujer se convierta en hombre al “descenderle” el pene es un hecho insólito, pero natural, ya que la naturaleza inferior de la mujer transmutada al reino superior de lo masculino se produce en virtud de la tendencia teleológica al perfeccionamiento de los individuos. Lo contrario, sin embargo, un hombre que se convierta en mujer, será considerado antinatural, ya que atenta contra el orden divino según lo cual el varón es superior y el retroceso en la cadena jerárquica de la naturaleza se interpreta, como los nacimientos de niños monstruosos, como premonición de ominosas catástrofes.²³³

El ser humano, según el sueño de la filosofía occidental, debe ser íntegro, simple, firme, sin fisuras ni sujeto al cambio; en su esencia es inmutable porque está vinculado a los atributos divinos de la razón perfecta. Por expresarlo en el estilo de Kierkegaard, lo demoníaco consiste en la fragmentación. El enemigo del pensamiento puritano es el dios Proteo y todos sus seguidores, los que adoptan máscaras a su gusto para invocar esta o aquella prerrogativa, adaptándose a las circunstancias. Por ello el actor, la prostituta y el bailarín pertenecen al mismo universo simbólico: son personas cuya única posesión relevante es su propio cuerpo, cuya misión es entretener a los más poderosos sin objetos mediatos. Ellos mismos son un medio, un instrumento para el placer de otros. No producen objetos; su valor tampoco es el trabajo en sí mismo, sino el placer efímero que saben producir mediante sus gestos, su carne o su voz. Esto no sólo se considera degradante para ellos, sino que además les da un arma peligrosa. Gracias a su gran influjo sobre el público, pueden contagiar a los espectadores, los vuelven dependientes como ellos mismos, los distraen o los arrastran con vendavales de pasión y violencia.

²³² Cavaye, Ronald, *Kabuki, teatro tradicional japonés*, Gijón, Satori, 2008, pp. 58-62.

²³³ Steinberg, Sylvie, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Revolution*, Fayard, Paris, 2001, p.115 y ss.

El actor se somete, y al hacerlo somete a su público, lo corrompe con pasiones y deseos ilícitos. Así es como la crítica formula el principal de los ataques de orden moral contra el teatro y los actores. Dicho esto, hay que añadir que resulta característico de algunos de los escritos ingleses sobre el tema una cierta visión, más bien prosaica, del problema. En su mayoría se centran en aspectos como los gastos que produciría un teatro a las arcas de una ciudad, o los malos hábitos que podría esparcir entre los sirvientes²³⁴. Para una discusión verdaderamente sofisticada de esta cuestión debemos trasladarnos a la aparición del jansenismo en la Francia del siglo XVII.

²³⁴ Ya en el siglo XVIII inglés encontramos la presión que este tipo de crítica produce como un elemento decisivo en los avatares del teatro libre en Londres. La Licensing Act de 1737 aparece como respuesta a las protestas ocasionadas por el funcionamiento del teatro Goodman's Field en 1729. Este teatro sería fundamental en el lanzamiento de la carrera del famoso actor Garrick. Nobles como sir John Barnard se muestran partidarios de restringir el número de teatros en Londres ya en 1735; básicamente se considera que el teatro está pensado para personas de calidad y por ello puede ser nocivo para el vulgo. Además, es caro y podría incidir negativamente en la economía doméstica de los trabajadores. Este tipo de argumentos económicos tan afines a la moral protestante van tomando fuerza a medida que el público popular afluye más y más a los teatros. La cultura del ocio y el dispendio, se dice, trastoca los horarios y desestructura las familias: los jóvenes se vuelven díscolos y libertinos atrapados por el engañoso resplandor de las candilejas. Vid. Bedford, Arthur, *Serious Reflections on the Scandalous Abuse and Effects of the Stage...* Bristol, 1705. También afecta negativamente a los criados. En su *Appretice's Vade Mecum* (1734), Samuel Richardson (autor de la aclamada y sentimentalista *Pamela*) indica cómo la escena corrompe a los servidores, haciéndolos burlones y cínicos y llevándoles a perder el respeto por sus dueños. Este tipo de género, la guía de conducta para sirvientes es caricaturizada por Jonathan Swift en sus *Instrucciones para los sirvientes* (1752), donde el autor se pone del lado del sirviente y le aconseja astucia y disimulo para que aprenda a sisar y trabaje lo menos posible sin llegar a descubrirse. El teatro sólo es adecuado para la clase alta, dice Richardson, en un momento en que la clase media abarrota los palcos y la baja se cuele por las rendijas. Todos los compiladores de guías de conducta comienzan a hacerse eco de estas opiniones, dirigidas especialmente a los jóvenes, las mujeres y a los menos cultivados, a quienes se considera más impresionables y con menor autonomía moral.

2.1.2. Proteo el enemigo

Para encontrar una crítica verdaderamente rica y poderosa en imágenes metafóricas de lo teatral en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII debemos dirigirnos a los propios autores dramáticos. Como ya hemos dicho, es el tratado de Maquiavelo, *el Príncipe*, el espejo en el que van a mirarse todos los que hablen del ser y el parecer, de la vida como teatro y el teatro como forma de vida. “Ayuda ser un gran disimulador y saber fingir; los hombres son tan simples y están tan deseosos de obedecer a sus necesidades presentes, que uno que manipula encontrará siempre a aquellos que secretamente desean ser engañados”. Lo fundamental, insiste Maquiavelo, no es poseer las virtudes de la piedad, fe, integridad, humanidad y religión, sino hacer que parezca que las poseemos²³⁵. Maquiavelo encarna al hombre proteico, que es el enemigo de los puritanos. El rasgo distintivo de este Dios-hombre es el mismo que el de Hermes, el dios de los engaños, del comercio y el robo, cuyo aspecto es cambiante, hábil con las manos y la lengua, y variable en su ser interno como el mar en su oleaje. Esta visión desengañada de la humanidad y el mundo que nos presenta Maquiavelo aparece también en las obras de Shakespeare bajo una luz ambigua. En *Enrique IV*, el monarca se pregunta “Cambiar la forma con Proteo a cambio de beneficios,/ y enviar al criminal Maquiavelo de vuelta a la escuela/¿Puedo yo hacer todo esto y no puedo conseguir una corona?”²³⁶. Su pregunta no afecta al deber de la acción, sino a su posibilidad práctica, no se pregunta “¿debo?” sino “¿puedo hacerlo?”. El aspirante al trono triunfa gracias a su facilidad para la disimulación, un control total sobre su voz y su cuerpo para fingir lo que no siente y para no traicionar las emociones que realmente se producen en su ser. El personaje se ha convertido en un actor profesional.

Gloucester, por su parte, invocará a toda una genealogía de mistificadores, en la que se incluyen las sirenas, el basilisco, Ulises, Simón, Proteo y Maquiavelo, que son sus ancestros en el antiguo clan de los portadores de máscaras. Pero al mismo tiempo, Shakespeare construye su propia genealogía: Edgar, Cleopatra, Falstaff... criaturas cuya única ley es el cambio. Se comparan a sí mismos con la luna o el Nilo, sometidos a incesantes reflujos y cambios de dirección; viven en un perpetuo presente que casi expulsa sus cuerpos de la historia, proyectándolos en el mito. Cleopatra es a la vez madre, diosa, amante celosa de Antonio, viuda de César, reina, vampiresa sensual, esposa devota... todo en un mismo ser. Aquí la teatralidad es entendida como transgresión del *decorum* romano, la contención dentro de los propios límites que permite la legitimidad de la acción. La *virtus* republicana se halla

²³⁵ Barish, *op.cit.* p. 97.

²³⁶ “Change shapes with Proteus for advantages,/ And set the murderous Maquiavel to school/ Can I do this, and cannot get a crown?” *Enrique IV*, III, ii, 187-195.

corrompida por la incesante espectacularización de la retórica del poder imperial. El sentido de la teatralidad es aquí lo opuesto a la dramatización del gesto cuyo elogio encontrábamos en Quintiliano²³⁷. Pero el espíritu proteico no es contemplado como algo exclusivamente negativo, sino que la relación del autor (y más importante aún, del espectador) respecto a esta capacidad metamórfica es compleja y ambigua.

Shakespeare nos da también una visión positiva del *self-change*, y con ella la opción de asomarse a las infinitas posibilidades del ser mediante la performatividad. Todo el arte escénico de la transfiguración, del estudio de los temperamentos, del movimiento psicológico conocido como *motti dell'animo*, están al servicio de la exploración y la experimentación, la creación de situaciones y personajes que pondrán a prueba la capacidad de juzgar y sentir de los espectadores. Los caracteres metamórficos no conocen límites, no se quedan en su sitio, y por ello se proyectan fuera de la moral. Ni siquiera son intrínsecamente malos; simplemente se dejan llevar por sus impulsos, son “una fuerza disruptiva que habita en un limbo moral”²³⁸. Hamlet, supuesto héroe, obra a veces perjudicando innecesariamente a quienes lo rodean (como en el caso de Ofelia). No es bueno ni malo, es un cuerpo animado por una sombra del pasado y preso en el laberinto de la fascinación que ejerce sobre él la locura, la negra melancolía.

Esta indecisión se refleja también en la ambigüedad de nuestra respuesta, en tanto que espectadores, hacia esos personajes. Con su ruptura de las convenciones nos hacen sentir incómodos y, al mismo tiempo, constatamos una vergonzosa y profunda identificación con lo que hay en ellos de “humano, demasiado humano”. Precisamente esa vergüenza que se produce en la constatación de una identificación culpable (que es lo opuesto a negarse virtuosamente a comprender los motivos de las malas acciones), revela un sentimiento de desnudez. Si estamos de acuerdo con lo que dice Lévinas sobre la vergüenza, que “consiste precisamente en la imposibilidad en que estamos de no identificarnos con ese ser que ya nos es extraño y cuyos motivos de acción no podemos ya comprender”, entonces parece claro que “lo que aparece como vergüenza es por tanto precisamente el hecho de estar clavado a uno mismo, la imposibilidad radical de huír de sí para ocultarse de uno mismo, la presencia irremisible del yo en uno mismo”. De alguna forma esto es lo que nos hace Shakespeare. Como el rey Lear huimos de una corte a otra, de un paisaje a otro tratando de encontrar refugio de nosotros mismos. Cambiamos escenario, personajes, lenguaje... para encontrarnos siempre de nuevo clavados a nosotros mismos, enfrentados con nuestra propia humanidad a través de las mil máscaras de la tragedia o la comedia. La vergüenza de Lear siempre nos alcanza en algún rincón. Por ello es posible preguntarse si la respuesta de Cordelia, *be silent and love*, con toda su

²³⁷ Rackin, Phyllis, *Shakespeare's Boy Cleopatra, the Decorum of Nature, and the Golden World of Poetry*, PMLA, n° 87, march, 1972, pp. 204-209.

²³⁸ Barish, *op.cit.*, p. 130.

antiteatralidad latente y a pesar del fracaso que comporta a la hora de salvar a su padre de la destrucción que alimentaba su propia vergüenza no reconocida, aparece como un ideal o como un error. Cordelia se niega a hablar, a representar su amor como lo hacen sus hermanas. De este modo muestra a su padre su propio ridículo. El ridículo de un hombre viejo implorando a sus hijas que le rindan pleitesía, no como hijas, sino como herederas del reino; inculcando en ellas el ansia avariciosa de poder que las convertirá en verdugos de su propio progenitor. Lear (esta es la tesis de Stanley Cavell) se mata a sí mismo por no querer ver su propia vergüenza, por no reconocer lo que ya sabe desde hace mucho tiempo. Quizás Shakespeare nos muestra que tanto el camino del fingimiento como el camino de la conservación obcecada de la propia autenticidad están en peligro de fracaso inminente ante los envites de la fortuna injusta, pero sobre todo pone de manifiesto que esos esfuerzos, al radicalizarse, producen el fracaso de los sujetos en la narración.²³⁹

Otro autor del renacimiento tardío inglés, Ben Jonson (1572-1637), va aún más lejos en la crítica de la metateatralidad, incidiendo en distintos elementos ricos en significación. Diversos críticos, entre ellos Uma Ellis-Fermor sostienen el carácter fundamentalmente no-dramático de ese autor²⁴⁰. Ahora bien ¿qué significa decir que un autor dramático es a un tiempo no-dramático? Puede que Johnson se sirva del medio dramático para hacer la crítica a la esencia de lo teatral, para expresar esa relación de ambivalencia con la escena, que permanecerá sin resolver. El conflicto se extiende también a la relación con su público, ya que Jonson proyecta un horizonte de expectativas idealizado: espera un público que sea un jurado culto y razonable, ilustrado y capaz de emitir valoraciones estéticas acertadas. Sin embargo, se encuentra con una multitud ansiosa por exhibirse en sus mejores galas, cuchichear en la oscuridad de los palcos o gritar impertinencias a los actores durante la representación. Lo que ellos desean no es asistir al espectáculo, sino hacer un espectáculo de sí mismos (*to make spectacles of themselves*). El gusto adocenado de la mayoría por las batallas, las historias de fantasmas, reyes y *clowns*, es sólo una señal más de la disensión entre el gusto del autor y el de su público. Lo que el ingenioso artesano de la maquinaria teatral quiere provocar en “su” público fracasa irremediabilmente ante la vulgaridad y el exhibicionismo del público factual. Todo esto lo encontramos en sus obras, sobre todo en los prólogos. *The Alchemist*, *Epicene* o las *Discoveries* testimonian esta relación frustrada entre autor y espectadores, entre expectativas y la recepción de la obra.

En *Mercury vindicated from the Alchemist at Court* (1616), Vulcano y sus seguidores son procesados por su presunción al pretender crear un ser vivo en su laboratorio. El mito de Frankenstein está ya presente en el teatro jacobino, con todos sus elementos esenciales. Los protagonistas son magos naturales, como Della Porta, que, no contentos con imitar la naturaleza, pretenden

²³⁹ Levinas, Emmanuel, *De la evasión*, Arena, 1999; Cavell, Stanley, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, New York, Scribner, 1969.

²⁴⁰ Ellis-Fermor, Uma, *The Jacobean Drama: An Interpretation*, Londres, Methuen, 1947, pp. 99-100.

mejorarla produciendo autómatas y homúnculos monstruosos que escarnecen la voluntad original de perfección del Creador. Al margen del contenido político de la pieza, Jonson ridiculiza así la pretensión de muchos poetas y artistas del momento, al tiempo que proclama su aversión por el monstruo y su adhesión a las leyes de la naturaleza²⁴¹. Por supuesto, pertenece a la tradición cristiana, platónica y estoica, que concede valor únicamente a lo que es inmutable y no está expuesto al cambio. Es un elogio del alma que se sostiene virilmente a sí misma mientras que todo alrededor suyo es flujo y pérdida de potencia. En el desprecio a la mundanidad, los lujos y las galas cortesanos, encontramos un rechazo a todo cuanto hay de teatralidad en la propia vida, y que se personifica mediante la figura de Sir Epicure Mammon en *The Alchemist* (1611). El epicúreo, el idólatra, son los epítetos que más convienen a quienes se dejan arrastrar por las apariencias y lo antinatural. Jonson afirma, recuperando para sí el tono del pedagogo:

Considero que nuestra vida entera es como una obra de teatro, en la que cada hombre se olvida a sí mismo y se implica con la expresión de algún otro. Insistiendo en imitar a otros perdemos la capacidad de volver a nosotros mismos cuando la necesidad lo exige. Como los niños que imitan el defecto de los tartamudos tantas veces que, al final, acaban tartamudeando...²⁴²

No es que Jonson haya renunciado a la labor del educador, al potencial pedagógico del teatro; sino que siente que su público no está preparado, no se conduce como debería (es decir, con decoro) y hace fracasar su empresa estética de reforma de las mentalidades y las sensibilidades. Su sospecha se extiende sobre los vestidos, que interpreta como “disfraces diseñados para acompañar gestos complejos y discursos amanerados, parte de la construcción de una personalidad artificial, una marca de trivialidad, un añadido a lo innecesario, así como un intento fútil e incluso perverso de atentar contra la naturaleza”²⁴³. En la vida, como en el teatro, el cambio de ropajes puede implicar un cambio de personalidad, lo que significa que uno puede modificar su identidad alterando su apariencia, su vestimenta. De ahí la importancia durante todo el siglo XVII (y su decadencia a finales del XVIII) de las leyes suntuarias, que regulaban el uso de la indumentaria según la clase a la que se perteneciera; lo que en teatro se llama decoro. Sin embargo, tampoco debemos olvidar que, igual que en Shakespeare, un gran número de los personajes de Jonson poseen imaginaciones poderosas que les dan un atractivo irresistible, mediante el cual puede magnetizar a otros seres humanos, vampirizarlos y usarlos como agentes. He aquí la fuente del poder para crear la ilusión teatral: el autor inyecta en sus personajes parte de su

²⁴¹ Hay que tener en cuenta que según la concepción renacentista en que se encuentran inmersos tanto Jonson como Shakespeare, el monstruo es *unkind*, desclasado, el que no encaja en una categoría fija.

²⁴² Jonson, Ben, *Discoveries* (1641), Oxford, Clarendon Press, 1925-1952, vol. II, pp. 1093-98.

²⁴³ Barish, *op.cit.* p. 151.

poder creador para manifestarlo, genera una fuerte corriente de empatía que en cierta manera contradice la condena que quiere hacernos sentir respecto a esos personajes.

Hasta aquí hemos trazado un recorrido del tránsito desde la metáfora de la mundo como teatro hasta la crítica al teatro como corruptor de la vida, una de las formas que hay en una cultura de reflexionar sobre los mecanismos que tienen las personas para aparecer en escena. Este camino complejo y cambiante puede internarse en distintas disciplinas y, desde luego, sería demasiado ambicioso querer ofrecer un panorama sistemático. Simplemente he pretendido presentar un cuadro más o menos coherente de las condiciones de emergencia de la socialidad en términos de teatralidad en la cultura moderna fijándome en los prejuicios que despierta. Existe un prejuicio potente contra la condición del actor que encontramos en todas las culturas, incluso en algunas muy lejanas, como China o Japón. El vínculo con la prostitución es un nexo fuerte, aunque sería erróneo en mi opinión reducir la similitud a ese factor. La cuestión de la autonomía del sujeto, relacionada con el rechazo de la dependencia y el ideal de identidad propuesto por los sistemas espirituales y filosóficos, es el armazón sobre el que se monta este prejuicio. La corrupción de las costumbres, el desperdicio económico, se encuentran englobados en una forma de conocimiento moral en el que se habla de contagio, de corrupción, y donde el ideal terapéutico es el aislamiento de los cuerpos débiles para impedir que sean penetrados por fuerzas externas, pero también para evitar que sean dominados por las pasiones internas.

La cuestión que se debate en la literatura en contra y a favor del teatro es si hay algo en la condición humana que sea intrínsecamente análogo al teatro; o dicho de otra forma, si hay algo en la condición de lo teatral que es intrínsecamente corruptor o desviante. El paso siguiente en esta línea de razonamiento debería ser preguntarnos qué es eso que hay de intrínsecamente teatral en el ser humano, y, sobre todo, qué es lo que hace del teatro un problema peligroso. He intentado responder a esas preguntas en las líneas precedentes, pero ahora trataré de redimensionar el problema y aportar más pruebas de lo que creo que es una interpretación posible de las relaciones de identidad del sujeto consigo mismo y con los otros, a través de un dispositivo de mostración/ocultación como es el teatro y todo su universo simbólico. Por último, me gustaría recordar un dato que ya ha aparecido anteriormente, que los enemigos del teatro arrecian precisamente en las mismas épocas en que éste se encuentra en su auge.

2.1.3. Platónicos y jansenistas.

En este punto me propongo volver a retomar el hilo con el que dábamos comienzo en este estudio a la cuestión de la autenticidad del ser humano, regresando a Rousseau para revisar su posición frente al teatro. La postura de Rousseau es clara con respecto al problema de la mimesis y el teatro: siguiendo la doctrina platónica, el ginebrino nos la repite en su ensayo *Sobre la imitación teatral*, parafraseando escrupulosamente los discursos platónicos acerca del tema que encontramos en *las Leyes* o *la República*. Todo arte es réplica de una réplica, puesto que los seres son ya copias en primera instancia de un ideal superior. Además, los poetas que no están al servicio del gobierno deben ser expulsados de la ciudad, porque, persiguiendo halagar y excitar a los espectadores, hacen surgir pasiones turbulentas en su audiencia. Esto llevaría a los habitantes de la ciudad al descontento y a la rebelión contra el orden establecido. Hay pues un problema de orden metafísico y otro de orden político en el veto de los espectáculos teatrales que Rousseau y Platón desean para su República ideal²⁴⁴.

Comenzaremos por un acercamiento a la cuestión metafísica de la posición antimimética para irnos deslizando, a través del discurso rousseauiano hasta sus derivas políticas. El momento en que Platón toma conciencia de la importancia del teatro en su sociedad es el mismo en que su discurso se vuelve hostil a los poetas, contra la amenaza de un grupo con un impacto social

²⁴⁴ “Aussi l’habile Poëte, le Poëte qui sçait l’art de réussir, cherchant à plaire au Peuple et aux hommes vulgaires, se garde bien de leur offrir la sublime image d’un coeur maître de lui, qui n’écoute que la voix de la sagesse; mais il charme les spectateurs par des caractères toujours en contradiction, qui veulent et ne veulent pas, qui font retentir le Théâtre de cris et de gémissements, qui nous forcent à les plaindre, lors même qu’ils font leur devoir, et à penser que c’est une triste chose que la vertu, puisque rend ses amis si misérables. C’est par ce moyen, qu’avec des imitations plus faciles et plus diverses, le Poëte emeut et flatte davantage les spectateurs Cette habitude de soumettre à leurs passions les gens qu’on nous fait aimer, altère et change tellement nos jugemens sur les choses louables, que nous nous accoutumons à honorer la foiblesse d’ame sous le nom de sensibilité, et à traiter d’hommes durs et sans sentimens ceux en qui la sévérité du devoir l’emporte, en toute occasion, sur les affections naturelles. Au contraire nous estimons comme gens d’un bon naturel ceux qui, vivement affectés de tout, sont l’éternel jouet des événemens; ceux qui pleurent comme des femmes la perte de ce qui leur fut cher; ceux qu’une amitié desordonnée rend injustes pour servir leurs amis; ceux qui ne connoissent d’autre règle que l’aveugle penchant de leur coeur; ceux qui, toujours loués du sexe qui les subjuge et qu’ils imitent, n’ont d’autres vertus que leurs passions, ni d’autre mérite que leur foiblesse. Ainsi l’égalité, la force, la constance, l’amour de la justice, l’empire de la raison, deviennent insensiblement des qualités haïssables, des vices que l’on décrie; les hommes se font honorer par tout ce qui les rend dignes de mépris, et ce renversement des saines opinions est l’infaillible effet des leçons qu’on va prendre au Théâtre. [...] et sous prétexte de commisération pour des malheurs quimériques, loin de s’indigner qu’un homme vertueux s’abandonne à des douleurs excessives, loin de nous empêcher de l’applaudir dans son avilissement, elle nous laisse applaudir nous-mêmes de la pitié qu’il nous inspire; c’est un plaisir que nous croyons avoir gagné sans foiblesse et que nous goûtons sans remords”. Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995, vol. V, pp. 1207, 1209.

superior a la de los mismos filósofos. Sócrates, que desea erigirse en supremo educador de la Hélade, no sólo debe deshacerse de sus competidores más próximos, los sofistas, sino que se ocupa también de desprestigiar a los poetas que, como Homero, han forjado durante siglos el carácter y la identidad nacional de los griegos a través de sus poderosos versos, aprendidos de memoria y recitados por los ciudadanos de la *pólis* en su momento formativo. Filósofo y poeta se disputan el título de *paiderastés*, de educadores de la juventud. Como subraya Werner Jaeger²⁴⁵, la antigua veneración de los helenos por los poetas los convertirá en el epítome de conocimiento y cultura. Ellos no son solamente productores de belleza o goce estético, sino que son los portadores de la civilización, el vehículo de la *paideia*.

El único punto débil que Platón encuentra en un adversario tan bien guarnecido por la tradición es la misma naturaleza de su actividad. El poeta, afirma triunfalmente, es como un sofista, alguien que manipula las apariencias para imitar la verdad, sin lograr transmitir su esencia. El artista sólo produce apariencia de verdad, y no la verdad misma. Un segundo riesgo, de orden epistémico, afecta al pueblo, a los espectadores del teatro y la poesía épica; el público no está preparado, acabarán por confundir la apariencia con la realidad. La acción imitada se convierte en gesto, es decir, en forma carente de contenido. Platón no se detiene a contemplar cómo la forma estática (un perfil por ejemplo, o una vasija) pueden ser lo mismo que un movimiento, y continúa extrayendo una conclusión moral de los precedentes metafísico y epistémico antes citados: el poeta, y el actor, son hipócritas como los sofistas, alguien que miente a sabiendas. Esto los convierte en subjetivistas, relativistas sin principios, corruptores de la sociedad que desconocen la verdadera vinculación y significación de la tríada compuesta por lo Bello, lo Bueno y lo Útil. En cuanto al público, el teatro los vuelve débiles y manipulables, deseosos de excitaciones efímeras y ficticias, que en la vida real se muestran abúlicos y desinteresados. Por último, esas pasiones que excitan el teatro y la poesía son enemigos de la razón, la reflexión y la búsqueda de la verdad, ya que se avivan por el contacto con los sentidos, que pertenecen por completo al mundo de las ilusiones, la pared de la caverna en que se agitan sombras confusas.

El problema de esta doctrina de la expresión como representación es que, al dirigirse contra los elementos formales de expresión no puede evitar verse afectada ella misma por el ataque, en la medida en que su propio discurso pretende también ser persuasivo. Al igual que Rousseau en su crítica a la retórica aparece inusualmente versado en el uso de los artificios retóricos, Platón se sirve a menudo en sus diálogos de recursos puramente teatrales: los escenarios, la forma dialogada, las escenas descritas... y sobre todo ese momento en el *Fedro* en el que se habla de un discurso del sofista Lisias sobre

²⁴⁵ Jaeger, Werner, "Homero el educador", en *Paideia, los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, 1996, cap. III, pp. 48 y ss.

el amor, cuando Sócrates se cubre con vergüenza fingida el rostro con un paño ante la mirada de su joven discípulo. Platón, podría decirse, se sirve de las armas del enemigo para combatirlo. En su camino hacia una tercera etapa de su vida y de su obra, la vejez, el ateniense deja atrás los excesos sensuales del *Banquete* y se consagra a una teoría adusta en lo moral y totalitaria en lo tocante al poder. Se convierte respecto al drama en el primer puritano, el ilustre ancestro de Rousseau.

El núcleo de la acusación moral reside en la división operada por Platón entre las facultades superiores e inferiores del alma-intelecto. El dualismo razón/emociones le lleva a establecer los parámetros que regirán la dialéctica de lo teatral y lo antiteatral, lo ateniense y lo espartano, que ocupan puestos sucesivos y se necesitan uno al otro, como se necesitan los contrarios para alcanzar un sentido completo. Por supuesto, la crítica de la teatralidad, la poesía y la música ligera del Platón puritano se fundamenta también en una teoría monolítica de la personalidad. En la República, cada persona nace con una única facultad o talento y su destino es cultivarlo en forma de función o rol social. Como en el mundo ideal de Aldoux Huxley o en el hormiguero bien organizado, cada cosa está en su sitio y cada persona sabe lo que debe hacer, porque ya nació designada para esa tarea: es la utopía biopolítica. Además, esta disposición permite restringir los peligrosos poderes de la *mimesis*, manteniendo, por así decirlo, el orden social y profesional. La proliferación de oportunistas e imitadores (lo que en el último capítulo de este estudio denominamos con el término *tricksters*) incitaría a la desobediencia civil, generando confusión, engaño y desorden. Según Platón, solo ciertos modelos son imitables, solo el ideal es considerado como un modelo deseable de conducta; este modelo represivo reduce a cada hombre y mujer a una única entidad predefinida, sólidamente vinculada con el rol social que desempeña.

La teoría de la *mimesis* aristotélica, es, en mi opinión, mucho más interesante desde el punto de vista de la reflexión estética y moral, ya que se presenta como una tecnología del yo. El teatro permite al hombre entrenarse a sí mismo en el juicio y la empatía adecuada con los sufrimientos ajenos, *...di' éleou kai fóbou peraínousa ten ton toiúton pathématon kathársin*, “que a través de la conmiseración y el miedo producen la purificación de tales pasiones”²⁴⁶. Por desgracia, la propuesta de Aristóteles obtuvo mucha menos atención a lo largo de los siglos, aunque en cierta manera será resucitada de nuevo de manos de Diderot y otros, cuando en el transcurso del ochocientos se aviven las llamas del debate que enfrentará partidarios y detractores del teatro.

Durante la Edad Media, Tertuliano tomará una vía más dura en su crítica del teatro, que relaciona con el paganismo, aunque lo que más le enfurecía era ver a los propios cristianos, sus feligreses, acudir en masa a los espectáculos romanos, los cuales, dicho sea de paso, no tenían nada del refinamiento de un Sófocles, un Esquilo o un Eurípides. En su estrecha visión del asunto, todo es

²⁴⁶ Aristóteles, *Poética*, 1449b.

literalizable y literalizado, parece incapaz de comprender el significado de la representación. Él piensa que la identidad de uno, al igual que su sexo, es algo que le viene dado.

Cualquier desviación se entiende como una perversión, por lo que arrecian los comentarios sobre el travestismo, el uso de coturnos, la costumbre de afeitarse o el uso de postizos tan frecuente entre los comediantes. Para este fundamentalista incluso los atletas resultan perversos en su empeño por mejorar y ejercitar el cuerpo que Dios les dio. Toda forma de disconformidad es entendida como una blasfemia, y es que el poder de la imitación es tan poderoso... El actor que finge robar en escena, robará sin duda cuando se encuentre en la calle y nadie lo vigile²⁴⁷.

San Agustín, menos exaltado y notablemente más culto, propone una visión conciliadora. Él mismo, que fuera en su juventud un gran aficionado a los espectáculos, se ofrece ante sus testigos-lectores como un actor frente a su público, dramatiza su propio camino hacia la redención en las *Confesiones*. Por ello, considera que las emociones ficticias que sentimos en el teatro producen algo potencialmente valioso: la *pietas*; un sentimiento de comunión con los otros que, sin embargo, se falsifica al mostrarse en el contexto pagano del teatro. Para él, la acción debe alejarse de la ficción y tratar de aprehender la verdad, por ello deben una vez más evitarse los modelos que no conduzcan a la virtud. La naturaleza mimética del hombre debe ser trascendida hacia la sublime imitación de Dios: “Si puede decirse de un hombre que es actor, entonces la única manera que tiene de ser honesto consigo mismo es “actuando”, es decir, fingiendo ser lo que no es [...] no deberíamos falsearnos copiando y tratando de parecernos a la naturaleza de otro como hacen los actores y las imágenes en un espejo... En vez de esto, deberíamos buscar esa verdad que no se contradice a sí misma ni tiene dos rostros.”²⁴⁸

Durante el siglo XVII el entorno intelectual de Port Royal comienza a reaccionar contra las obras de Racine y Molière. El puritanismo y el jansenismo, a decir de John Barish, se asemejan en su vehemencia, su visión totalizadora y su rechazo a cualquier forma de compromiso. Si bien los tratados franceses, con un claro influjo cartesiano, resultan a menudo más lúcidos y sutiles que los de sus homólogos británicos. Pierre Nicole (1625-1695), uno de los más encendidos oradores antiteatrales, afirma que no tiene nada que decir sobre las costumbres de los actores de su tiempo, ya que el

²⁴⁷ Quizás sea injusto por mi parte achacar esta incapacidad exclusivamente a Tertuliano: digamos más bien que padecía del mal del Imperio Romano, una mirada literalizadora en la que realidad y espectáculo no están separados por compartimentos estancos.

²⁴⁸ Tertuliano, Quinto Septimio Florente, *De Spectaculis*, Cambridge-London, Harvard UP, 1984; San Agustín, *The Soliloquies of St. Augustin*, Nueva York, Cosmopolitan Science & Art Service Co., 1943. II, pp. 106-109 y 108-109.

centro de sus ataques es aquello que es intrínsecamente corrupto en su oficio, operando así una vuelta a la crítica platónica de la mimesis. Armand de Bourbon, príncipe de Conti, escribe un *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'église tirée des Conciles et des Saints Pères* (Paris, 1669) donde pasa revista a la doctrina oficial de la iglesia católica sobre el tema. Bossuet, aunque no pueda considerársele jansenista, sigue una línea similar de la veta platónica según la cual imitar un objeto o un ser es como tomar para sí su esencia, su naturaleza; de modo que si uno juega el papel del esclavo, acaba esclavizado. Como parte de este posicionamiento teológico encontramos en Bossuet y Crisóstomo la crítica a la figura del *entrapelos*, el hombre que puede cambiar fácilmente de dirección en un sentido u otro, asumir otra forma sin un objetivo definido, a parte de agradar a su audiencia. Es fácil reconocer en él al actor, al dios Proteo de múltiples rostros.

De hecho, el jansenismo es agustinismo adecuado a las formalidades del siglo XVII, y como tal da una importancia menor al libre albedrío como motor de la vida de los hombres. La “gracia suficiente”, aquella con la que todo hombre cuenta por el hecho de ser hombre, no es en realidad suficiente, sino que sólo está ahí en tanto que potencia. Por ello que necesita de la “gracia eficaz” para tornarse efectiva, y la gracia eficaz es el auxilio divino sin el cual acabamos cayendo una y otra vez en el pecado. Un par de siglos más tarde, Kierkegaard recogerá el mensaje con una envidiable claridad: sólo pecamos cuando somos esclavizados por nuestros impulsos contradictorios, que nos hacen presa de la fragmentación y de lo demoníaco que habita en nosotros; y sólo actuamos libremente cuando optamos por el camino del bien, porque al tomar decisiones en la esfera del bien, al elegir el bien, uno se libera de sus cadenas. Por supuesto, la propuesta que va desde San Agustín hasta Kierkegaard resultaba poco convincente, pero satisface a sus creyentes, ya que permite descargarse de gran parte de la responsabilidad por los propios actos a la vez que no debilita la fe en una espontaneidad y una potencialidad para el bien intrínsecos al ser humano en tanto que creación divina.

Los críticos teatrales franceses del siglo XVII distinguen entre obras buenas y malas en función de su contenido moral. El problema con el público en general es que es acrítico, incapaz de distinguir unas de otras tanto en la vida real como frente al escenario. El príncipe de Conti, por ejemplo, se queja de la ubicuidad de las escenas de amor romántico, que en su opinión proporcionan modelos corruptores, y más que esto, una entera metodología de la seducción, un lenguaje que aprender para ponerlo en práctica con las jovencitas de buena familia. Los escritores franceses comienzan a preocuparse seriamente por la naturaleza de la vida psíquica del actor ¿hasta qué punto experimenta realmente el actor las emociones que representa frente a otros?²⁴⁹

²⁴⁹ Se cuenta del director de teatro y actor Heinrich Gottfried Koch (1703-1775) que en una ocasión rehusó dar el rol de Fedra a una actriz a quien no consideraba capacitada para desempeñar ese papel ya que, al no haber experimentado nunca el amor, sería incapaz de mostrarlo de una forma

Conceptos como representación, expresión, simulación o sensibilidad comienzan a tomarse en cuenta, aquilatándose los unos con relación a los otros, modificando los matices de sus respectivos usos, con el fin de profundizar en un problema que se vuelve cada vez más complejo.

La cuestión aristotélica vuelve a saltar a la palestra y es cuestionada de nuevo desde una perspectiva pragmática. El público del París del seiscientos no es, evidentemente, el mismo de la pólis del siglo IV a.C., y Molière no es Sófocles, ni Cordeille Eurípides. El libertino que se convierte en el último momento no puede borrar de la mente de los impresionables espectadores (especialmente de las mujeres, dice el moralista) el efecto de tres horas de vicio en escena con un arrepentimiento *in extremis*. La boda que corona el enredo amoroso parece más una recompensa a la concupiscencia que una forma de aceptación de las normas sociales de la moral conyugal. La teoría aristotélica es bella, como el ideal de vida de los estoicos, pero difícil de llevar a término, dada la actual naturaleza humana y las circunstancias sociohistóricas del momento. Sin embargo, debemos decir que estos críticos no escriben para desterrar el teatro de las ciudades, sino para ayudar a construir un teatro mejor, un teatro digno de la catársis en el que forezca la virtud moral mediante el ejemplo. Corneille dice que el amor debe representarse como algo doloroso y turbulento y no como un estado apacible, para que no parezca una invitación a la lujuria. De ahí el *pathos* oscuro y trágico de las pasiones en escena y sus efectos deletéreos sobre el destino de los amantes.

Pierre Nicole acusa a los autores teatrales y a los novelistas de ser “envenenadores de públicos”, de corromper a la sociedad. El teatro es social y ontológicamente subversivo. Como el juego, enciende las pasiones y opaca la razón, pero al contrario que éste, produce el espejismo de un mundo brillante de fantasía en el que todo es posible y los tabúes ceden como escenarios pintados. Los jansenistas niegan la libertad de ese deseo y comparten la aversión puritana hacia el placer, aunque la racionalizan de una manera más lúcida. El placer, según Nicole, nos hace adictos. Nos reblandece y nos enerva, dejando nuestro corazón vulnerable a los susurros del pecado.²⁵⁰ La estrategia a seguir aquí no es la del estoico que ejercita su *enkráteia* enfrentándose a situaciones peligrosas para fortalecer su resistencia, sino la del prudente jansenista que evita cuidadosamente las ocasiones de caer en el vicio, alejándose de los lugares de perdición. Bossuet, en sus *Maximes et réflexions* considera que la connivencia del espectador lo convierte en un “actor secreto” de la pieza.²⁵¹

Gran parte de la reflexión metateatral se lleva a cabo precisamente sobre las tablas, y es allí donde debemos dirigirnos para captar el *ethos* particular del

verosímil al auditorio. Vid. Zillowski, Theodore, “Language and mimetic Action in Lessing’s Miss Sara Sampson”, *Germanic Review* n°40, 1965, pp. 16, 96, 115, 106.

²⁵⁰ Barish, *op.cit.*, p. 201.

²⁵¹ Nicole, Pierre, *Traité de la comédie et autres pièces d’un procès de théâtre* (1667), Laurent Thirouin (ed.), Paris, Editions H. Champion, 1998.

teatro francés del seiscientos. Citaremos brevemente tres obras especialmente interesantes, ya que se ocupan de cuestiones fundamentales que hemos trabajado hasta ahora; a saber, el teatro como universo cerrado, el teatro como condición abismática de lo real y la relación entre lo sagrado y su representación en escena. La primera de estas obras es *Les visionnaires*, que Desmarets representa por primera vez con su *troupe* en el Teatro del Marais en 1637. En su guión se dice que podemos presentir la mano del mentor y mecenas de las artes del momento, el cardenal Richelieu. Este ministro había orquestado hábilmente toda una maquinaria de producción de cultura en torno a la sede del poder absoluto, como lo hizo Mecenas con poetas como Virgilio en los tiempos de César Augusto. Esta obra pone en juego a un grupo de locos, visionarios encerrados en sí mismos, que han perdido el contacto con el mundo real y viven presos de sus propias ilusiones. Es la máscara de la locura que vuelve para instalarse sobre las tablas. En escenas cortas sucesivas, cada loco cuenta su historia desde el fondo del pozo de su autismo, de su incapacidad para relacionarse con las demás personas. Marc Fumaroli inserta un pequeño estudio de esta pieza teatral en su obra sobre la *querelle* entre los modernos y los antiguos. Pero él mismo parece reconocer en su estudio que de alguna forma Desmarets escapa en esta, su obra más original, del debate clásico para internarse en una senda menos transitada:

La sátira de Desmarets no se dirige tanto a los pretextos modernos o antiguos de la locura de sus personajes, como a su locura misma. Están segregados de la vida pública y social; se han retirado a un universo privado, completamente imaginario, cuya única realidad radica en las palabras que lo celebran y le dan la apariencia de existir. En este sentido son caracteres de La Bruyère, vistos por un Moderno²⁵².

Pero Desmarets también podría muy bien estar advirtiéndonos del destino que espera a quienes se dejan atrapar por la fascinación del teatro y pierden el contacto con la realidad, o, como Don Quijote, se instalan en las alucinaciones de un mundo de amor cortés y hazañas caballerescas. El camino de ida y vuelta puede ser interrumpido en el tránsito del ser humano del mundo de las cosas al mundo de los símbolos, que están superpuestos, y si esto sucede el individuo queda perdido en la traducción, *lost in translation*. Se convierte en un signo significativo, cuyo significado y cuyo referente se confunden entre sí, provocando que el hidalgo se tome por caballero, o el molino se torne en gigante.

La segunda obra que deseo mencionar es la *Illusion comique* de Corneille (1636) contemporánea de la anterior. Esta obra propone una *mis en abîme* como forma de reflexión sobre el tópico mundo-teatro en el que la diada autor-creador que encontrábamos en Calderón se ha traducido por la del mago-actor. Un padre que busca a su hijo entra en el gabinete de un mago, que le muestra los avatares que pasó su hijo desde que abandonara el hogar

²⁵² Fumaroli, *op.cit.*, p. 144.

paterno. Cada escena se muestra descorriendo un telón, y el padre gime y se atormenta al presenciar los infortunios de su vástago. Finalmente, el mago resulta ser el director de escena, y el actor que interpretaba al hijo resulta ser el hijo realmente, que acaba de representar sus propias experiencias pasadas como si de un libreto se tratara. Volviendo a la defensa del viejo Aristóteles, Corneille muestra el teatro como una práctica que produce una suerte de purga psicológica en aquellos que lo practican. El ejercicio continuado de la representación libera al actor de sus malos hábitos, lo reconcilia con el libre ejercicio de sus facultades de razonamiento, lo cura de las pasiones. Así el teatro se presenta como el crisol alquímico en que la naturaleza humana se proyecta sobre sí misma y se purifica; Corneille presenta al actor como un personaje menos abyecto. La función práctica de la obra es bastante obvia: convencer a los padres de buenas familias burguesas para que permitan a sus hijos participar en las obras teatrales, asegurándoles que no hay nada inherentemente malo en el ejercicio teatral.

Este intento de rehabilitación de la figura del actor en el siglo XVII alcanzará su punto álgido al intentar reencontrarse con la veta perdida de la auténtica fe. En *Le véritable Saint Genest* (1646), Rotrou llevará la visión del teatro alquímico a una apoteósica exaltación del drama como incubador de milagros verdaderos. Contra la idea de que los actores se infectan con los roles que interpretan y así infectan también a otros (que hemos visto en Tertuliano), Rotrou nos propone el caso del actor Genest quien, a base de interpretar a un santo mártir, acaba por alcanzar la santidad por la vía del sufrimiento él mismo. El ejercicio continuado de la abstinencia y de la áscesis en escena acaba produciendo un cambio en su naturaleza interior. También aquí, por supuesto, la puesta en escena abismática nos absorbe con su potencia metafórica: un actor que interpreta a un actor que interpreta a un santo, que acaba convirtiéndose en santo de tanto interpretarlo. No se trata, como en el caso de Don Quijote, de una alucinación, sino del resultado de una auténtica áscesis, cuyo instrumento no es el cilicio sino las tablas. Y el héroe cristiano interpretado por Genest recobra su espíritu gracias a su actuación, vuelve a vivir en él. El cielo lo elige para el martirio, no a pesar de su condición de actor, sino precisamente a causa de ello²⁵³.

Así Desmarets, Corneille y Rotrou, cada uno a su manera, tratan de escapar de las redes jansenistas de la negación platónica de autenticidad en la mimesis, y deciden explorar otras posibilidades adentrándose en el túnel laberíntico de la identidad teatral. El loco que se encierra en su mundo es el filósofo *idiotés*, el cínico o el estoico que encuentra todo cuanto necesita dentro de sí mismo. Como Montaigne alimentándose de sus propias reflexiones, de las citas o de las experiencias vividas para segregarse su propia identidad, como la araña que sirve de emblema a los partidarios de la modernidad. El hombre que representa su

²⁵³ Podemos encontrar un precedente de este argumento en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega (1608).

vida como si fuera la de algún otro se convierte en mago, en alquimista, que traspone lo real y lo ficticio, que defiende el derecho de los jóvenes a ser lo que ellos deseen y a asumir los riesgos de su decisión. Por último, Rotrou nos enseña que el teatro no sólo no es lo opuesto a la espiritualidad, sino que puede ser una de sus vías; la vía del buen ejemplo, la de la identificación con la figura del santo. Son respuestas católicas a la crítica protestante, intentos de hacer prevalecer la promesa aristotélica de un yo autónomo, auto-determinado frente a la vieja admonición que niega la libertad humana y lo relega todo a la esfera de la voluntad divina donde todo está ya decidido de antemano, donde el ser humano sólo sigue un guión que le ha sido dado. En la mentalidad protestante, el teatro sólo puede ser auto-indulgencia, tentación, deseo de coquetear con las potencias oscuras que habitan en uno mismo, excitando la sensibilidad con estímulos engañosos. En este punto volvemos a encontrarnos con Rousseau, quien articula gran parte de la panoplia de la crítica teatral en un escrito que pone en cuestión la esencia del teatro.

2.2. El sujeto y el actor

2.2.1. La Carta a d'Alembert

En su crítica a la figura del actor, Rousseau no parece tomar demasiado en cuenta (al menos de forma explícita) los debates recientes sobre la cuestión teatral y, para responder al enciclopedista d'Alembert, prefiere remitirse a los grandes dichos y gestos del pasado romano. Algo, por lo demás, muy típico en alguien que aprendió a leer casi exclusivamente mediante clásicos de la literatura latina. Si en el ensayo sobre la imitación teatral²⁵⁴ se proclama seguidor de la crítica platónica de la mimesis, visto en relación con su propio tiempo, Rousseau resume de manera bastante completa en la carta las posturas puritanas de la reforma. No obstante, parece que la voluntad de su autor fue la de responder a unas circunstancias precisas que motivaron la redacción de dicha carta más que sistematizar las posiciones antiteatrales enunciadas por los autores anteriores. La vehemencia de la crítica y la urgencia que dejan translucir sus páginas se origina en gran medida como reacción de índole platónica a todo aquello que, en la condición teatral, corrompe al ser humano al cubrir su auténtico yo con “ese velo uniforme y pérfido de cortesía”.

La carta es una respuesta al artículo de la Enciclopedia, redactado por D'Alembert, en el que se recomienda el proyecto de construir un teatro en Ginebra. D'Alembert resume así los prejuicios calvinistas: “En Ginebra no se permite la comedia, y no porque se censuren los espectáculos en sí, sino porque –según dicen– se teme la afición al ornato, disipación y libertinaje que las compañías de comediantes difunden entre los jóvenes.” Bien al contrario, sostiene el matemático, “las representaciones teatrales formarían el gusto de los ciudadanos dándoles una *finura de tacto* y una *delicadeza de sentimiento* difíciles de adquirir sin su auxilio”.²⁵⁵ En la ecuación de D'Alembert teatro es igual a civilización. De alguna forma, el proyecto de Sócrates y Platón de suplantar a los poetas como transmisores de civilización se ha visto amargamente frustrado. Siguen siendo los poetas y los actores protegidos bajo el ala radical de la nueva filosofía ilustrada quienes se presentan a sí mismos y el tipo de actividad de ocio que proporcionan a una ciudad, como los portadores del progreso. Lo que ropongo una lectura de la situación en la que los *philosophes* confían más, se haga o no de forma expresa, en la promesa aristotélica de la catársis mediante la educación del gusto estético y moral de la ciudadanía. La propuesta de D'Alembert es más concreta: el ocio forma el carácter. La

²⁵⁴ Rousseau, Jean-Jacques, “Essai sur l'imitation théâtrale”, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995, vol V, p. 1196-1211.

²⁵⁵ Diderot, Denis, *Encyclopédie*, artículo *Genève*, V-VI. El subrayado es mío.

respuesta de Rousseau a este artículo es más complejo y más personal de lo que habría sido, de haberse producido en otras circunstancias. Para explicar esto, es necesario hacer un sucinto panorama del contexto en que tienen lugar la redacción del artículo y la carta.

En 1758, Rousseau acaba de romper con Mme D'Épinay, con Grimm y con Diderot. Se encuentra aquejado de un mal físico que no le da reposo (una hernia y una fuerte retención urinaria), todo lo cual contribuye a disparar su proverbial sentido paranoico y, al leer el artículo de la Enciclopedia, descubre en él una conspiración para corromper su amada ciudad: Ginebra. Ve más allá de la pluma de D'Alembert la mano de Voltaire moviendo los hilos para llevar sus obras a la capital suiza, donde habían sido prohibidas las compañías teatrales en 1738 a causa de cierto escándalo con los actores de una *troupe* de Lyon. Las autoridades religiosas prohíben entonces la asistencia a los teatros, y los ilustrados franceses reaccionan dos décadas después tratando de reintroducir el teatro de forma definitiva, en la forma de un gran escenario que fuera reflejo de los espectáculos que se representaban en París. En torno a la cuestión del futuro teatro ginebrino se desatan varias cuestiones relativas a la moral, el arte y los espacios que los cobijan. Diderot, Voltaire y D'Alembert pretenden hacer de la provinciana capital suiza algo más parisino, más cosmopolita; mientras que Rousseau ve en ello el peligro inminente de corrupción moral para sus habitantes. Para Rousseau, Ginebra y París son inconmensurables, como lo son la pequeña villa y la metrópolis, el vicio y la virtud o la ociosidad y el trabajo. Solo en la pequeña ciudad puede conservarse una ética protestante del trabajo dignificador y las costumbres austeras; el crecimiento de la urbe lleva a la superabundancia, el lujo y el ocio como fuentes de libertinaje. Esta forma de *loisir* pecaminoso tiene su máxima expresión e instrumento de propagación en el teatro. Por ello, Rousseau se propone una crítica del teatro que se producirá, según Michel Launay, en dos planos: el de la representación y el de lo representado, estético y moral²⁵⁶. La estrategia argumentativa es típicamente deductiva, yendo de los aspectos generales del problema hasta el caso particular que motiva la carta. Pero antes de pasar al análisis de los argumentos, me gustaría aclarar un aspecto sobre la personalidad de Rousseau que permea, aunque sutilmente, toda su crítica. Sin él no sería posible comprender hasta qué punto la ambigüedad con respecto a las tablas se encuentra también, y sobre todo, en la experiencia de uno de sus más fieros detractores.

El teatro resulta peligroso, piensa Rousseau, porque aparece en connivencia con una sociedad ociosa, ya que fomenta la cultura del espectáculo dirigida a las grandes colectividades, en donde la comunidad adquiere los hábitos de los individuos privados. Es decir, que los ciudadanos se contagian con las costumbres vinculadas al teatro: falsedad, vicio,

²⁵⁶ Launay, Michel, Introducción a J.-J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*, París, Flammarion, 1967.

fingimiento, simulación... en una palabra, la némesis del ideal originario, bucólico y auténtico de Rousseau. El ginebrino cuestiona al adoptar esta postura el modelo homogeneizador de la razón de los *philosophes*; ataque que aparece también en los *Discursos sobre las ciencias y las artes* y de *los fundamentos de la Desigualdad entre los hombres*.²⁵⁷ El caso es que, irónicamente, el propio Rousseau adoraba el teatro y le encantaba asistir a las representaciones cuando se encontraba en París. Sin embargo, sostiene que los actores, que viven como en un mundo aparte, tienen sus propias reglas, una moral a parte, así como un lenguaje y una vestimenta característicos; ellos encarnan el mundo de ficción que transcurre paralelo al nuestro, pero resulta peligroso mezclar ambos, porque de ello nace el riesgo del contagio de esos malos hábitos a la sociedad.

Esta relación ambigua pero apasionada del autor del *Contrato social* con los actores y el teatro es ejemplificada por Mme de Genlis, tan hábil en recordar y transmitir anécdotas del mundo prerrevolucionario a la posteridad. La anécdota citada anteriormente, en que la joven Félicité toma a Rousseau por el actor Prévile, aparece como punto de partida que prefigura las relaciones entre el filósofo y la aristócrata. Además, en esta historia el “enredo” se produce a espaldas del ginebrino, de manera que su actuación es totalmente espontánea. El encuentro, o más bien el desencuentro que pasaremos a relatar a continuación, marca por el contrario el final de esas relaciones, según lo presenta la propia condesa. El papel que en ella desempeña nuestro Juan Jacobo es menos inocente, pero más interesante, porque deja entrever las costuras de la *mauvaise foi* con que el filósofo mundanizado sutura sus disonancias cognitivas. Rousseau no duda en hacer públicamente exhibición de su desprecio por el teatro, proclamando que él nunca asiste a representaciones, pero poco después acepta una invitación al palco de Mme Genlis. Esta, discretamente atenta a la integridad de la imagen de su amigo, dispone una celosía para ocultarlo de las miradas de los curiosos y así preservar la pose de enemigo del teatro que éste se ha propuesto sostener en público. Por supuesto, el enemigo declarado de los “velos” que ocultan la realidad no puede tolerar que se despliegue uno para ocultarlo e insiste en que se retire la celosía, y después se las arregla para asomar la cabeza entre las de sus anfitriones, quienes se habían puesto delante de él para así disimularlo al resto de la concurrencia. En fin, el filósofo consigue hacerse visible, pero el público está tan concentrado en la obra que nadie le presta atención y todos los vítores son para los actores. Así, defraudado en su amor propio, Rousseau se enfurece contra Mme de Genlis, afirma haber sido víctima de una confabulación para cubrirle de oprobio y no vuelve a dirigirle la palabra.²⁵⁸

²⁵⁷ Esta es al menos la tesis que sostiene Jose Rubio Carracedo en su Estudio Introductorio a la edición española de la *Carta a D'Alembert* (Madrid, Tecnos, 1994).

²⁵⁸ Genlis, *op.cit.* p. 159. Respecto a la confusión con Prévile, véase epígrafe 1.2. de este estudio. La contraposición de ambas anécdotas hace aflorar la esencia tragicómica de la condición humana en el Rousseau visto a través de los ojos de la condesa: cuando no es consciente de su propia condición

Así es al menos como la condesa de Genlis relata la anécdota. No cabe duda de que la fértil imaginación y la ironía de esta destacada mujer tienden a modelar la peripecia, dándole un tinte cómico y ridículo a la figura de Rousseau. A pesar de esto, el contenido de esta narración continúa siendo revelador: que la alternancia entre la pasión infantil no sólo por asistir al teatro, sino por presentarse a sí mismo ante otros como lo hacen los actores, en conflicto con el lastre pesado de su educación puritana, le sitúan en una contradicción permanente. El propio Rousseau se presenta frecuentemente en sus memorias como el bufón ridículo en situaciones de comedia, y reconoce con resignación su naturaleza mutable. Nada más fácil que acusar a Rousseau de ser contradictorio, y, sin embargo, es una acusación sin fuerza, porque él mismo no lo niega. Creo que es en su contradicción donde debemos buscar las respuestas; lo que hace único y especial a Rousseau es precisamente su incapacidad de conformarse con un lado u otro, el banquete o la celda monacal, él quiere estar en todos los sitios a la vez. En su estilo adivinamos una fuerza hiperretórica, apasionada, profundamente teatral:

Nada es tan dispar de sí como yo mismo... a veces me convierto en un duro y feroz misántropo, y en otros momentos, entro en el éxtasis sumergido en los encantos de la sociedad y las delicias del amor. A veces soy austero y devoto... y al instante me transformo en un auténtico libertino... En una palabra, un proteo, un camaleón, una mujer, son criaturas menos cambiantes que yo.²⁵⁹

Sus antiguos amigos, conscientes de esta contradicción, se burlan de él a menudo precisamente desde las tablas. Diderot escribe *Le fils naturel* pensando en Rousseau, por ejemplo, y alude directamente a la obsesión de este último con el aislamiento rural cuando escribe que “sólo el hombre malvado está solo”. La idea debió dar en el blanco, ya que el ginebrino, sintiéndose aludido, la cita en varias ocasiones para contradecirla. La referencia del hombre solitario, por supuesto, es heredera del personaje del *Misántropo* de Molière; y a propósito de ello, es curioso que, en la propia carta a D’Alembert, Rousseau critique a Molière defendiendo su personaje, con el que se siente plenamente identificado²⁶⁰. El misántropo, argumenta, no odia al género humano, sino que quiere verlo libre de sus vilezas y por ello se indigna. Aquí lo compara con *La vida es sueño*, y dice que, como Segismundo, no odia a los hombres sino su maldad y así denuncia lo ilusorio de las convenciones sociales que disfrazan la traición de amistad. “En el fondo, no conozco mayor enemigo del hombre que el amigo de todos, quien, siempre encantado de todo, anima

de actor se comporta con completa naturalidad y el resultado de la aventura es satisfactorio. Cuando se expone a sí mismo al entorno teatral con el objeto de ser visto, resulta frustrado, y es su propia frustración al no ser notado la que revela su fracaso a la hora de desvincularse de la opinión pública.

²⁵⁹ Rousseau, Jean-Jacques, “Le persifleur”, en *Oeuvres... op.cit.*, vol. I, p. 1108 (la traducción es mía).

²⁶⁰ En la carta, Rousseau se pregunta: si Platón había expulsado al propio Homero de su República, ¿cómo no proscribir en sus tiempos a Molière de Ginebra?

incesantemente a los malvados y adula con su culpable complacencia los vicios de los que nacen todos los desórdenes de la sociedad.”²⁶¹

En fin, no puede negarse que la postura de Rousseau es en muchos aspectos reaccionaria, y así fue entendida por los *philosophes*, y que además se complica con ciertos asuntos de índole demasiado privada para ser discutidos en público²⁶². Como consecuencia de la carta, Voltaire retirará la palabra al ginebrino y le hará el centro de algunos de sus ataques, por haberse opuesto a su empeño en llevar el teatro a Ginebra. En general, Rousseau será percibido de ahora en adelante como un traidor a la causa ilustrada de extender el progreso por Europa. El abanderado de la razón y la sensibilidad aparece con un doble rostro, del que una parte tiene el gesto ceñudo del censor puritano. Y ni siquiera así logró congraciarse con el clero calvinista ginebrino, pues parece que no llegaba al radicalismo requerido por los estándares reformistas en su crítica antiteatral, y la recepción por parte de las autoridades de esta “defensa de Ginebra” resultó bastante fría y despertó pocos comentarios²⁶³.

Después de pasar revista a las circunstancias concretas que alumbraron la aparición de la carta a D’Alembert, pro seguiremos con un repaso de los argumentos que en ella aparecen. Este trato pormenorizado del texto, y el lugar central que ocupa en este estudio, se deben a que la carta presenta de manera clara y concisa las posturas de los platónicos por un lado, y de los puritanos por el otro, con ciertos toques de doctrina jansenista (es decir, agustinista) aquí y allá, aunque no por ello carece totalmente de originalidad. Además, será uno de los puntos de inflexión fundamentales de uno de los grandes debates del siglo XVIII, la discusión sobre la naturaleza de la profesión del actor y el lugar del teatro entre las artes y la pedagogía moral. Su relevancia dentro de la línea argumental que me he propuesto al tratar la problematización de las máscaras es, pues, suficientemente evidente. Pero además, la carta se propaga en varias líneas de fuga sobre el horizonte histórico, una de las cuales es la utopía política que tanto predicamento tendrá entre los escritores revolucionarios, quienes decidieron tomar la figura y las palabras de Rousseau como estandartes ideológicos. Por esta reacción se explica también el cambio de percepción en las relaciones sociales, el rechazo a las formas encorsetadas del *Ancien Régime* y el ideal de naturalidad en el vestir que impondrá la moda imperial en torno al 1800. Durante el gobierno de Napoleón, las mujeres iban con la cara lavada y llevaban vestidos vaporosos que permitían distinguir las formas del cuerpo, un gusto por lo neoclásico y por lo natural que había auspiciado Rousseau y a cuyo ideal Jean-Louis David conseguiría dar vida mediante sus pinceles.

²⁶¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 47.

²⁶² Parece que Rousseau acusa a Diderot veladamente, con una cita del Eclesiastés, de haber hecho público su intento frustrado de romance con Mme de Houdenot.

²⁶³ Rubio Carracedo, Jose, *op.cit.*

Dejando a un lado la cuestión del proyecto de D'Alembert y Voltaire, lo cierto es que la carta de Rousseau comienza por un ataque teórico directo al teatro como tal. Esta primera parte, como hemos dicho, recoge de forma implícita algunos de los principios jansenistas de Nicole, Conti o Bossuet, quienes a su vez se amparan en la tradición neoplatónica de los padres de la iglesia, todo ello adecuadamente secularizado. Pero esto no significa que la carta deba considerarse un estudio poco original. Al contrario, el estilo particular, la elocuencia efervescente con que está redactado, forman parte de una estrategia bien concebida y extraordinariamente sugestiva. El teatro no será juzgado en función del servicio que rinde a Dios, sino por su utilidad para los hombres, por lo que el primer punto que se trata es el impacto del espectáculo sobre el espectador. “Uno cree reunirse con mucha gente en el espectáculo, y es en él donde todos se aíslan, allí se olvida uno de sus amigos, vecinos y allegados, prestando interés a fábulas para llorar las desgracias de los muertos o reír a costa de los vivos”. Así comienza a aparecer la tesis de Rousseau, su explicación de lo que le sucede al hombre cuando ingresa en el espacio teatral. El ensimismamiento en el espacio público genera un debilitamiento de los lazos de la comunidad, y hace a los espectadores vulnerables. Esto es así porque la capacidad de juicio moral se considera una facultad corporativa, que pertenece al cuerpo social como agrupación. Según la moral calvinista, la substancia ética del sujeto es cohesionada mediante la mirada omnisciente de la comunidad. Aislados, sentados y envueltos en tinieblas, absorbidos por la ficción que se representa bajo los focos, los espectadores se convierten por el contrario en la figura perfecta de la pasividad, de la vulnerabilidad y la renuncia al autodomínio.

Parece que los espectadores contemporáneos de Rousseau, según él mismo cuenta, estarían interesados sólo en ver espejos engañosos de sí mismos en la escena, contemplando cómo se halagan y reproducen las pasiones que la ficción excita. En este sentido la oposición de Rousseau con respecto a la catársis aristotélica es clara: las pasiones son nuestras; fuera cual fuera la moral que encontramos en la obra, la traíamos con nosotros cuando entramos. Una obra de teatro del tipo de las que se representaban en París en su tiempo es, dice, incapaz de despertar la virtud en los espectadores, pero sí puede corromperlos. Esto se debe a que, según la visión puritana, la representación siempre potencia lo peor, nuestro deseo de evasión de la realidad, que es una forma de flaqueza moral. Además, genera insensibilidad frente a la naturaleza. En cuanto a la identificación, no somos capaces de identificarnos más que con aquellos que ya se parecían a nosotros, por lo que no existe verdaderamente una imitación virtuosa del héroe; lo que funcionaba para los antiguos griegos no valdría hoy en día. La mimesis puede corrompernos pero no nos enseña nada que no supiéramos ya, por ello Rousseau la llama “la virtud del mono”. Por supuesto, tampoco faltan entre sus propios contemporáneos quienes se muestran dispuestos a señalar al ginebrino sus constantes incoherencias. Así,

un jesuita anónimo le indica en una carta que “Quedaríamos mucho más edificados por todas las sutiles nociones que ud. dice sobre los espectáculos, si no nos confesara al mismo tiempo que fue frecuentándolos como aprendió todas esas bonitas nociones”.²⁶⁴

Parece que para Rousseau el teatro del siglo XVIII no se enfrenta a las costumbres de su tiempo, sino que más bien las secunda, como demuestra según él el proyecto de D’Alembert²⁶⁵. Tampoco la labor de la belleza al servicio de la virtud parece agradarle, y la contempla con desconfianza²⁶⁶, ya que ésta se presenta como algo externo, y la fuente del interés que nos vincula al bien y nos inspira aversión al mal está en nosotros, en nuestro interior, y no en las obras de teatro. El ataque de Rousseau está aquí más explícitamente dirigido contra la teoría aristotélica de la *Poética*. Se dice que sólo produce una piedad vana y pasajera, “que jamás ha producido el menor gesto de humanidad”. Hay una diferencia cualitativa fuerte entre los males fingidos y los vividos: el interés personal y la autenticidad de la emoción que provocan. El placer fingido es un placer sin compromiso, pasivo, ocioso, cuyo efecto es un peligroso distanciamiento de la comunidad y hace nacer en las gentes el miedo al ridículo, que es “el arma favorita del vicio”²⁶⁷. Así, la mimesis queda sentenciada con estas palabras: “¿no es eso una imitación bien entendida, que se propone como objeto lo que no es y, entre el exceso y el defecto, deja lo que es como algo inútil?”²⁶⁸

Podemos resumir, para no sobrecargar este estudio, los argumentos que aporta Rousseau contra el teatro en dos listas. La primera contiene consideraciones de tipo teórico y general (i), y la segunda atiende a aspectos más prácticos de la implementación del teatro como elemento económico y social, en una ciudad(ii).

(i)

1. Es propio de gente perezosa, debilita y enerva el carácter.
2. Potencia la sensualidad y el placer.
3. Vuelve al espectador pasivo frente al mal.
4. Potencia el miedo al ridículo más que la aversión a la injusticia.

²⁶⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Correspondance Générale*, París, P.P. Plou, 1924-1934, vol IV, p. 132. Los jesuitas, al contrario que Rousseau, sí eran partidarios del uso pedagógico del teatro.

²⁶⁵ “Para agradarles, se necesitan espectáculos que favorezcan sus inclinaciones, cuando harían falta otros que las moderasen”. Rousseau, *Carta... op.cit.*, p. 18-22.

²⁶⁶ “ Si la belleza de la virtud fuera obra del arte, hace tiempo que la habría desfigurado”, p. 28/28. Por otro lado, las obras verdaderamente moralizantes son, incluso para el gusto del propio Rousseau, tan insípidas que difícilmente pueden ser digeridas: “Instruyen mucho, si se quiere, pero aburren mucho más. Para eso, lo mismo daría ir al sermón”. *Ibid.*, p. 75-58.

²⁶⁷ No olvidemos que otro moralista, Choderlos de Laclos, convierte el miedo al ridículo en la pieza clave que desencadena el final trágico de *Las amistades peligrosas*. Si el vizconde de Valmont renuncia a vivir su amor por la presidenta Tourvel y acaba muriendo en un duelo, ello se debe a que la marquesa de Merteuil, hábilmente, le hace notar que está a punto de echar por la borda su carrera como seductor.

²⁶⁸ Rousseau, *op.cit.*, p. 35-33.

5. Nos hace perder el sentido de lo real con su juego especular y mimético.

(ii)

6. Los actores traen sus costumbres a la ciudad: disipación, lujo, libertinaje.

7. Lleva a las personas honradas al olvido de sí y a ocuparse de los asuntos ajenos.

8. Interrumpe la actividad productiva cotidiana.

9. Supone un gasto para la ciudad que la economía de Ginebra no podría sostener.

10. Perjudicaría especialmente a los pobres, ya que favorece la desigualdad.²⁶⁹

Existe también en la carta un undécimo argumento al que me gustaría dedicarle una atención especial, ya que reúne en sí parte de la trama de afectos, deseos y dependencias que articulan la discursión sobre el teatro, y no sólo como un problema relativo a las condiciones de la formación estética o a las costumbres. La crítica al teatro pone también en relación la cuestión del género y de la autonomía moral de los sujetos. Desechado el potencial pedagógico del drama (“A fuerza de mostrarles que se los quiere instruir, ya no se los instruye”), Rousseau da comienzo a un estudio genealógico de las condiciones por las cuales el teatro debe ser excluido del orden social si se quiere mantener el estatuto de superioridad moral. No se detiene a considerar demasiado la diferencia ontológica entre realidad y ficción, sino que se apresura a tomar una posición moral y a respaldarla con ejemplos históricos. Frente a la molicie del teatro ateniense, prefiere identificarse con la rudeza espartana. Citando a Plutarco dice “Los atenienses saben lo que está bien, pero los lacedemonios lo practican. He aquí la filosofía moderna y las costumbres antiguas”. Critica a Molière, sobre todo, por centrarse sólo en ridiculizar los vicios en sus obras cómicas, y no en resaltar las virtudes²⁷⁰. El bien no se sirve del ridículo contra el malvado; el ridículo es el arma del vicio, y en el virtuoso sólo encontramos una sana indignación. Por supuesto, Rousseau piensa en Alceste el misántropo, injustamente tratado por su creador, quien le habría negado toda la grandiosa tragicidad que Rousseau le atribuye en un interesante ejercicio de transferencia. Da a entender, incluso, que si hubiera sido él quien hubiera creado el personaje y no Molière, le habría hecho aparecer ante el escenario como un loco, no como un excéntrico, ya que la aplicación a la virtud absoluta implica también un posicionamiento fuera del mundo incluso cuando se está rodeado por otros. Aquí resuenan los

²⁶⁹ Sería, dice Rousseau, como grabarlos con un impuesto extra.

²⁷⁰ En cuanto a la crítica que hace Rousseau al teatro francés en tanto que producción cultural específica, Molière en particular, puede encontrarse un análisis más pormenorizado en la carta XVII de la segunda parte de la *Nouvelle Eloise*.

ecos de aquellos *Visionarios* que Jean Desmarets presentaba como “un grupo de melancólicos encerrados en su dulce locura, enamorados de sí mismos”²⁷¹.

El último argumento tiene que ver con la relación de las mujeres (y de lo femenino) con la sociedad y con la relación entre amos y esclavos. No me parece que sea necesario insistir una vez más sobre la misoginia proverbial de Rousseau, pero sí creo interesante revisar los argumentos mediante los que sustenta esa misoginia dentro de su teoría sobre el arte y lo social. El siglo XVIII es, sin duda, el siglo de la seducción y lo romántico novelesco, que es el reino de lo femenino, ya que “el amor es el reino de la mujer”. Así pues, las mujeres imponen una ley de seres débiles que subyugan con bocados y dogales emperifollados a los hombres, quienes se vuelven débiles, ridículos y afeminados. Hay en esta narración un leve pero persistente aroma a la teoría del resentimiento con que Nietzsche arma su genealogía de la moral. Ellas son necesariamente quienes imponen esa ley, puesto que “la resistencia les pertenece, ya que los hombres no pueden vencerla sin perder su libertad”. En el hombre no existe el impulso a resistir los ataques amorosos, por lo que está de antemano condenado a ceder ante ellos. El teatro contribuye a extender el predominio del sexo débil, que es lo mismo que decir el predominio de la sociedad de las buenas costumbres. Solo las comunidades extremadamente civilizadas, *qua* corruptas, dan a las mujeres un lugar prominente en los encuentros sociales; las que son más tradicionales y austeras las mantienen encerradas dentro del espacio doméstico. En las sociedades modernas, dice Rousseau, las mujeres toman el rol de preceptoras de los jóvenes y de la opinión pública en general:

¿Piensa usted, señor D’Alembert, que ese orden no tiene inconvenientes y que, al aumentar con tanto esmero el ascendiente de las mujeres, los hombres estarían mejor gobernados? [...] Repase la mayor parte de las obras modernas y verá que siempre es una mujer quien lo sabe todo, quien enseña todo a los hombres; siempre es una dama de la corte quien hace recitar el catecismo al joven Juan de Saintré. Un niño no es capaz de cortar el pan si no se lo corta el aya. Esta es la imagen de lo que ocurre en las nuevas obras. La criada está en el teatro y los niños en el patio de butacas.²⁷²

Un psicólogo diría, seguramente, que lo que hace Rousseau es fantasear, al mismo tiempo que se prohíbe considerar el placer que obtiene en ello, sobre un paisaje erótico de sumisión a las mujeres (porque siempre es mejor pensar con horror en lo que nos atrae que no pensar en ello en absoluto). Este paisaje se encuentra ya desde el comienzo de sus *Confesiones* (Libro I) en la historia de la tía que lo azota y que él pretende revivir en cada nueva amante: el calvario de la sumisión a una mujer es lo único que consigue excitar su imaginación de cordero sacrificial. El romántico empedernido se queja de que el exceso de romanticismo en escena nos vuelve hipersensibles a las pasiones tiernas y nos hace, por tanto, proclives a la corrupción. Las actrices, los actores, su modo de

²⁷¹ Fumaroli, *op.cit.*, p. 143.

²⁷² Rousseau, *Carta...*, *op.cit.*, pp. 77-59 y 81-61.

vida, incluso la práctica de acudir al teatro, aunque sea sin mezclarse con los cómicos, produce ya un efecto infeccioso en el tejido social de la urbe. Ver esas pasiones artificiales, esos trajes extraordinarios y esos gestos distinguidos nos hace anhelar lo que no podemos y no debemos alcanzar, si no es mediante trabajo y ahorro (y aún así en pequeñas dosis). El teatro es peligroso, entre otras cosas porque modifica temporalmente nuestra percepción del horizonte de posibilidades, nos enseña a “ser otros”.

París es precisamente, en el imaginario colectivo, la ciudad del pecado donde la envidia y el ridículo campan por sus respetos.²⁷³ En una ciudad pequeña y laboriosa como Ginebra, cada ciudadano está expuesto a la mirada de los otros, por lo que cuida de sus actos bajo la vigilancia omnisciente del dispositivo de control moral calvinista. En ella la actividad no es frenética, pero resulta más creativa debido a sus ritmos tranquilos. Allí la gente no está ocupada en aparentar, porque saben que se les conoce como si fueran transparentes, como si estuvieran en el centro de un panóptico, un sistema de vigilancia infalible. Esta visión nos indica el alto grado de idealización que Rousseau concede a su Ginebra natal, de la que permanecía exiliado desde hacía muchos años. Por el contrario, París es la ciudad “donde se juzga todo por las apariencias, dado que no se dispone de tiempo suficiente para examinar nada”. El problema del ojo y la boca del otro centrados en el sujeto, de la desnudez como condición de la desesperación, es otra de las constantes en la psicología rousseauiana: “Si nuestras costumbres nacen de nuestros propios sentimientos cuando vivimos en soledad, en la sociedad surgen de la opinión del prójimo. Cuando no se vive en sí sino en los demás, son los juicios de éstos los que lo regulan todo. Nada les parece bueno o deseable a los individuos, sino lo que el público ha juzgado como tal, y la única felicidad que la mayor parte de los hombres conoce es la de ser considerados felices.” Así pues, el hombre auténtico vive *para sí*, envuelto en su propia interioridad, la autenticidad genuina; mientras que el hombre inauténtico vive en el simulacro, en el teatro de la exterioridad y la representación, vive en el otro, *para otro*. El deseo de mostrarse y el miedo a dejar de pertenecerse constituyen en Rousseau, y creo que en la mentalidad que la modernidad, instaura en muchas de las consideraciones sobre la identidad una misma corriente turbulenta en la que el ser humano se debate sin conseguir desasirse.

El siguiente paso en la argumentación consiste en ocuparse de las consecuencias que tiene la actuación para los propios artistas. El filósofo los retrata como licenciosos, avaros y pródigos a la vez, endeudados, ladrones, despreciados en todas partes excepto en París, donde se sientan a la mesa de

²⁷³ Así describe Rousseau la ciudad del pecado: “En una ciudad llena de gente intrigante y desocupada, sin religión ni principios y cuya imaginación está depravada por el ocio, la galantería, el gusto al placer y las grandes necesidades, no engendra sino monstruos y no inspira sino fechorías. En una gran ciudad donde ni las costumbres ni el honor significan nada, porque cada cual, ocultando su conducta a los ojos de los demás, se muestra sólo por su crédito y sólo por su riqueza es estimado...” *Ibid.*, p. 100-101/72-23.

los grandes. Este interés de la alta sociedad por incorporar personajes del mundo de las artes entre sus filas es una forma de lujo, como un adorno o una comida exótica, pero también de un comienzo de apertura a las fluctuaciones en las relaciones de clase. Se produce una nueva percepción del espacio de poder como acumulación de signos cuyos referentes móviles se definen más por técnicas de presentación y criterios de riqueza, y menos por vínculos estables con los títulos heredados por la sangre. El actor, despreciado y secretamente envidiado, está en el centro de esas fluctuaciones. Aunque todavía en el siglo XVIII es considerado como un criado al servicio del público, algunas figuras de divas o cómicos cobran cierto resplandor que los acerca a contactos con personajes públicos, algo que hubiera sido impensable un siglo antes. Esta cercanía horroriza a Rousseau, quien compara la situación presente con otra del pasado: la situación de los cómicos en el Imperio Romano. Comienza recordando la disposición legal romana que dice *quisquis in scena proderit, ait Praetor, infamis est*, y resume la situación de la siguiente manera: “se ve en mil sitios que [en tiempos de los romanos] los comediantes eran esclavos indistintamente, y que se los trataba como tales cuando el público no estaba contento con ellos.”²⁷⁴ Lo que Rousseau no dice, pero los historiadores sí, es que algunos emperadores romanos ejercieron como actores, sometiendo la mirada de la corte para ser glorificados. Los que lo hicieron, claro, son los mayores exponentes de la llamada decadencia del Imperio Romano: Calígula, Nerón, Heliogábalo... no es posible ignorar la analogía con la última reina María Antonieta, que representaba papeles de pastorcilla vistiendo modelos de vértigo ante la fría repugnancia de la corte y la indignación de la plebe. María Antonieta es el último gran representante de una estirpe perteneciente a un cuerpo político moribundo, que ha perdido sus poderes de sugestión junto con los medios para someter mediante la autoridad, no puede fascinar ni subyugar a sus súbditos.

Entre los comentarios sobre la profesión de cómico aparece la consabida afirmación sobre lo inapropiado que resulta para las mujeres poner el pie en la escena. Al fin y al cabo, las mujeres y los esclavos parecen temas vinculados por un carácter común de sumisión naturalizada como parte del orden social. Volviendo a los tiempos de los romanos, hay en esta parte de la carta un uso muy interesante de la palabra “auténtico” (*authentique*). Cuando Rousseau dice que las leyes romanas no deshonoraban a los comediantes al declarar infame su profesión, sino que “se limitaban a *hacer auténtico* el deshonor que les es inseparable, pues nunca las buenas leyes cambian la naturaleza; no hacen más que seguirla y éstas solo son observadas”²⁷⁵. Volver auténtico, significaría aquí devolver algo a su verdadero ser, de modo que sea visible para todos tal y como realmente es. Las leyes romanas hacían visibles a los actores ante la sociedad bajo su verdadero rango social, sin maquillaje ni máscaras. Parece

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 139-46.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.143-98.

que este retrato es bastante exacto, y tampoco hay razones para dudar de los conocimientos de Rousseau sobre la materia. Sin embargo, no es cierto que los actores romanos no usaran máscaras en el sentido literal de la expresión, concretamente quienes representaban las farsas atelanas, que guardaban celosamente su estatus amateur, usando máscaras y evitando todo contacto con los profesionales, los actores del *ars ludicra* (especie de *vaudeville* con danza). El prejuicio romano fue extendiéndose progresivamente a todas las capas sociales, perdiendo así su carácter sacro y convirtiéndose en estigma social... pero ¿cuáles eran las causas de este estigma? En primer lugar, parece adecuado inferir que existe en la cultura grecorromana un prejuicio acerca de ser pagado por llevar a cabo un servicio público; es decir, uno que implica exhibirse ante la multitud.²⁷⁶ Quien ha vendido su cuerpo o ha accedido a hacer favores personales a otro a cambio de dinero quedaba excluido de la política activa, por eso solo los hijos de los patricios ricos podían permitirse ocupar los cargos no remunerados que constituían el *cursus honorum*. Esta es la vertiente legal. En segundo lugar, existe un prejuicio de clase y étnico, ya que la mayoría de los actores romanos eran extranjeros o libertos, lo que les ponía a la misma altura social que los gladiadores, las prostitutas y los sicarios. Por último, es posible que la afición del público por el teatro fuera percibida por los moralistas romanos como una especie de peligrosa dependencia. Si el público se vuelve dependiente, entonces debemos humillar y tener bajo control a quien produce esa dependencia. A medida que el teatro se vuelve más popular en todo el Imperio, los actores se vuelven impopulares, abyectos. Esta idea de la indignidad intrínseca a la escena hace que, por ejemplo, las tragedias de Séneca sean tan poco teatrales y estén tan intelectualizadas como el cine francés de la *nouvelle vague*. Estas obras están des-teatralizadas, son todo texto, todo discurso sin acción. Los aspectos dramáticos de la *actio* son normalmente pasados por alto y la palabra ocupa todo el espacio, por lo que a menudo su representación se limitaba a la recitación del texto.

Esta barrera social se parece a las condiciones de la vida profesional tal y como las preveía Platón. Ningún actor romano podía cambiar de profesión y tampoco un ciudadano respetable podía hacerse actor. De ahí la humillación de ver al propio emperador Heliogábalo²⁷⁷, ejerciendo como actor y/o prostituta, o peor aún, ver a una actriz-prostituta alcanzar la púrpura imperial de la mano de un marido manipulable, como en el caso de Teodora²⁷⁸. El sentido claramente sexual del tipo de espectáculos que ofrecía la pantomima

²⁷⁶ En el famoso sobre la homosexualidad en Grecia, K.J.Dover analiza un prejuicio semejante en el caso del proceso contra Timarco. El punto fuerte de la acusación es delimitar si el encausado había mantenido o no relaciones sexuales a cambio de dinero durante su juventud, ya que esto le inhabilitaría para desempeñar un cargo público. Se consideraba, ya desde la Grecia clásica, que quienes habían puesto a disposición de otros su cuerpo a cambio de una remuneración no eran fiables, ya que podrían dejarse sobornar y no serían aceptables como portavoces de la voluntad popular. *Vid.* Dover, K.J., *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, 1978.

²⁷⁷ Artaud, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1967

²⁷⁸ Procopio de Cesarea, *Storie Segrete*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1996.

(mujeres desnudas, castrados interpretando papeles femeninos...) permite explicar su paralelismo con la prostitución, que es el siguiente paso que da Rousseau en su onceavo argumento. El actor en el Imperio Romano era sinónimo de objeto sexual; a menudo ni siquiera como objeto de deseo, sino más bien como su instrumento. También el esclavo es un utensilio hecho de carne del que extraer fuerza productiva o goce sexual indistintamente. El gladiador ofrece su cuerpo a las fieras y a las armas como la prostituta ofrece su cuerpo a su cliente. Los últimos restos de dignidad desaparecen del teatro romano cuando los mimos comienzan a parodiar la liturgia oficial en escena²⁷⁹.

Rousseau no da todos estos detalles, sino que hace un razonamiento mucho más sofisticado sobre las cualidades ontológicas de un tipo de actividad como la que representa el actor:

¿En qué consiste el talento del comediante? Es el arte de fingir, de revestirse de un carácter distinto al suyo, de parecer diferente de cómo se es, de apasionarse a sangre fría, de decir algo distinto de lo que se piensa con tanta naturalidad como si se pensara de verdad y, en fin, de olvidar su propio lugar a fuerza de ocupar el de otros. ¿Qué profesión es la del comediante? Es un oficio en el que el comediante se da en la representación por dinero, se somete a las ignominias y las afrentas cuyo derecho a hacerle se compra, y pone públicamente en venta su persona.

[...]

El orador y el predicador –podría decirseme, también se exhiben lo mismo que el comediante. Cuando el orador se muestra, es para hablar y no para dar un espectáculo. No se representa más que a sí mismo, no desempeña más que su propio papel, no habla sino en su nombre, no dice o no debe decir más que lo que piensa y al ser el hombre y el personaje uno mismo, está en su sitio...²⁸⁰

El actor se olvida de sí mismo, se “anonada” y se convierte así en el juguete de los espectadores, su esclavo. En el caso de los pastores protestantes, los únicos oradores a los que no alcanza la crítica de la retórica rousseauiana, no hay interés económico ni representación porque el discurso sale del corazón. Pero en su doble filo, el cómico posee también un inmenso poder sobre las audiencias, pues la dependencia cimentada en una falsa exhibición de pasiones es bidireccional y atrapa al amo tanto como al esclavo. Ambos dejan de ser autorreferenciales y se vuelcan el uno en el otro, generando otra de esas *liaisons dangereuses* que tan a menudo se daban en el siglo XVIII.

Pero no debemos por ello inferir que Rousseau rechaza de plano toda forma espectacular. En los intersticios de su obra podemos vislumbrar una cierta potencia revolucionaria, y al mismo tiempo muy tradicional, de utopía teatral, que la carta hace solidificarse en la visión de las fiestas rurales. El libro quinto de la *Nueva Eloísa*, en el capítulo en que se narra la escena del festival del vino, fue concebido y redactado aproximadamente en la misma época en

²⁷⁹ Vid. Garnton, Charles, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto, Hackert, 1972 y Tenney, Frank, “The Status of Actors at Rome”, en *Classical Philology*, n° 26, 1931, p. 14.

²⁸⁰ Rousseau, *Carta...*, *op.cit.*, 143-44-99 y 146-100

que se publicó la carta, por lo que participa del mismo ideal campestre. Si, en los términos de Starobinski, el teatro es la oscuridad, la opacidad, entonces la *fête* es el momento de la transparencia²⁸¹. Rousseau imagina una Ginebra “bucolizada”, una ciudad de artesanos y gente honrada y tradicional. Por ello elogia los *círculos* suizos, especie de salones rurales donde hombres y mujeres, por supuesto separados, se entregan al ocio juntos y en perfecta armonía. No dice nada del abundante consumo de alcohol y las subsiguientes trifulcas tabernarias, ni del ambiente árido y avinagrado que con toda probabilidad reinaba en ellas. Permitir la entrada del teatro parisino en semejante lugar idílico significaría la caída, la expulsión del paraíso, la pérdida de la inocencia. Por ello, continúa el argumento, el momento de exhibición de la comunidad deben ser los desfiles militares o las fiestas campesinas, donde la comunidad se arremolina bajo la luz del sol al aire libre para contemplarse y ser contemplada. Esta situación de simetría entre observador y observado parece ser la única solución a la asimetría de poder planteada por el caso del actor.

A diferencia de Hobbes, Rousseau piensa que el deseo popular no puede ser representado, tiene que expresarse libremente. Las fiestas florales, festivales de la cosecha, cabalgatas y desfiles, son las formas preferidas no sólo del imaginario revolucionario de la izquierda, sino que además constituirían más adelante uno de los lugares comunes de la otra gran ideología europea del siglo XX: el fascismo. Lejos de mí el atribuir ningún tipo de responsabilidades o de calificaciones anacrónicas a la figura de Rousseau; simplemente hago notar la coincidencia transhistórica entre el paraíso de la fiesta campestre rousseauiana y los desfiles neo-pangermánicos. El gusto por las multitudes y la naturaleza es una constante del pensamiento político moderno²⁸². Un teatro popular, revolucionario, va a apropiarse en gran medida del impulso de Rousseau para proponer, en los años del terror, una forma de teatro popular, revolucionario. Estos herederos llegaron a representar algunas obras durante las turbulencias que siguieron a 1789, aunque acabaron por fragmentarse en distintas facciones y desaparecer, corriendo parejo su devenir con el de la revolución que los vio nacer²⁸³. Si hay o no una teoría del teatro revolucionario en Rousseau, es una cuestión delicada y no me parece que yo haya reunido suficientes evidencias documentales para aventurar una opinión al respecto. Lo que sí hay es un mismo ideal de pureza y orden social, cuya

²⁸¹ Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 116-121. *Vid.* también Duvignaud, Jean, “Ideologie dans la fête, la fête dans l’ideologie”, en *Fêtes et civilisations*, Geneva, 1973, pp. 120-143.

²⁸² La obra cinematográfica de Leni Riefenstahl da testimonio de ello, sobre todo las primeras películas sobre escaladoras y montañas encantadas, pero también el trabajo que hizo bajo la dirección del equipo de Propaganda de Goebbels. Todo el cine alemán de esa década está plagado de producciones en las que imperan los paisajes de la alta montaña, la vida de las pequeñas comunidades rurales y la exaltación del patriotismo.

²⁸³ Estos intentos, más bien mediocres, son calificados por León Chancerel como adaptaciones de Molière a lo sans-culotte, y son más que otra cosa, propaganda. Podemos citar como ejemplo el *Juicio de los Reyes* de Sylvain Maréchal. Chancerel, Leon, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria EUDEBA, Buenos Aires, 1963, p. 94 y ss.

sombra se alarga sobre los siglos XIX y XX, en cuyo origen podemos encontrar, entre otros, al humilde y modesto Jean-Jacques Rousseau. Este ideal represivo aunque increíblemente prolífico en imágenes de la libertad, que se nutre de su propio concepto de austeridad para producir bellezas de una fertilidad desbocada, excluye en su seno la práctica teatral y a los actores. Y esto es así porque en ellos se cree ver la marca grabada a fuego sobre la frente del esclavo, la prostituta, todos aquellos que viven de proporcionar placer a otros con sus cuerpos, a diferencia de los “verdaderos” artistas. La conciencia hiriente de este estigma llevará a los cómicos a reivindicar un nuevo estatus a finales del siglo XVIII, a proponerse como detentores de una *techné* particular, un oficio digno, desvinculándose así de la insoportable dependencia de quien está obligado a servir sumisamente. Al fin y al cabo, la toma de la Bastilla es otra manifestación del *Theatrum mundi* en el que todo se trastoca, los disfraces de unos caen en poder de otros, los títulos son pisoteados en el fango y nuevas las fortunas aparecen, como por arte de magia. Es un momento óptimo para la producción de identidades y para la promoción social²⁸⁴.

2.2.2. El comediante y sus paradojas

En el apartado anterior hemos considerado varias cuestiones relativas a la acción del comediante que convergen para dar cuerpo a un antiguo prejuicio, cuyas relaciones no han sido, sin embargo, adecuadamente esclarecidas aún. Así pues, ¿cómo se vinculan entre sí las consideraciones sobre la pasividad o la sumisión, la metáfora del contagio en la mimesis y las relaciones que establece el sujeto consigo mismo en términos de autonomía con el debate en torno a la profesión del actor? Todos estos elementos son parte de un complejo dispositivo de control de la expresión física de los estados psicológicos, cuyo objetivo es generar formas de subjetivación que permitan al individuo establecer una relación consigo mismo. El sujeto experimenta esta relación, formulada en términos de veracidad de uno consigo mismo, espontaneidad o autenticidad, sirviéndose de las relaciones con los otros y del conjunto de objetos y técnicas que configuran su cultura material. Pero no debemos dejarnos engañar por la apariencia represiva con que se reviste la retórica jansenista y puritana. No nos encontramos ante formas meramente represivas; ya que la represión no es más que la apariencia de un poder que, bien al contrario, dimana de esa máquina de producción significativa con toda su deriva normativa y prescriptiva, cuyo efecto es fundamentalmente creador. Creación de nuevos discursos en torno al sujeto, al cuerpo y a las emociones que configuran la dimensión ética de la existencia. Antes de analizar algunos de los manuales que regulan la re-presentación del sentimiento, es necesario

²⁸⁴ Vid. Butwin, Joseph, “The French Revolution as *theatrum mundi*” en *University of Washington Research Studies*, n° 43, 1975, pp. 141-152.

concluir el trazado del recorrido de esta problemática tal y como se plantea en el siglo XVIII.

Hasta ahora hemos explorado las razones aducidas por los detractores del teatro y algunas estrategias evasivas que se producen como reacción desde la Contrarreforma. Considero que, en ese sentido, el arsenal disuasorio ha sido descrito y con él las disensiones internas que producen esa ambivalencia tan presente en todos los planos del teatro. Ahora es necesario plantear cuáles son las reglas para el teatro que proponen sus defensores. Las contradicciones de Rousseau son presentadas por su viejo amigo-enemigo Diderot como paradojas, cuando se detiene a reflexionar sobre la condición del actor. En su obra de crítica teatral, Diderot plantea una dualidad entre el artista frío, que planea y ejecuta cuidadosamente su actuación, y el artista pasional que se deja arrastrar por el sentimiento durante la interpretación. Esta división se plantea como alternativa a la dura crítica del teatro que encontrábamos en la *Carta a D'Alembert*, pero también como continuación de un debate que ya comenzaba a volverse candente en la sociedad parisina del setecientos.

Las críticas originadas por la carta de Rousseau no se harían esperar; Jean François Marmontel, en su *Apologie du théâtre, ou analyse de la lettre de Rousseau*, dice que no son los crímenes, sino a los criminales lo que detestamos menos al final de la obra.²⁸⁵ Así se reconstituye la defensa de la mimesis en la poética, aprovechando uno de los viejos eximentes que ya veíamos en San Agustín: la *pietas*, la capacidad de empatizar, de ponerse en el lugar del otro. Quien, como Rousseau, adopta un posicionamiento hostil frente al “problema” del teatro o del espectáculo, se niega ya desde el comienzo a comprender las motivaciones de los personajes cuyo comportamiento no es estrictamente virtuoso. Marmontel comprende mejor que Rousseau la finalidad del teatro, que no es hacernos odiar a los monstruos, sino hacernos habitar durante unos instantes en su piel para comprender su sufrimiento, y así llegar a ser más sabios. El juicio moral en Rousseau, como en muchos de los críticos del teatro, se adelanta a la inmersión en la situación ficticia: es un prejuicio. El juicio de Rousseau niega implícitamente a su acusado la pertenencia al género humano al ponerlo más allá de la posibilidad de intercambiarse por él. El supremo juez evalúa, desde las alturas, la extensión del daño, y desea que el público, que actúa como jurado, asuma única y exclusivamente el punto de vista de la ley moral condenatoria. Por tanto, cualquier forma de simpatía es considerada sospechosa.

Lo peligroso del teatro es que nos hace identificar en nosotros los sentimientos del criminal y nos hace ver que, después de todo, es humano como nosotros. La forma que tiene el teatro y el tipo de psicología de las emociones que comporta, actúa profundizando en la capacidad humana para aumentar el rango de las identificaciones posibles mediante la imaginación.

²⁸⁵ Marmontel, en Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres Complètes avec les notes de tous les commentateurs*, Paris, Dalibon, 1826, t. II, p. 269 y ss.

Mientras que Rousseau piensa la moral como algo ya dado, el planteamiento de Marmontel deja preveer que esa dimensión del trabajo ético con uno mismo es un proceso que se reajusta constantemente y su objeto se encuentra en un proceso de exploración y reevaluación permanente²⁸⁶. Dentro ya de la crítica contemporánea, Jean Duvignaud ve el teatro como laboratorio del espíritu en el que se ponen a prueba nuevos roles sociales: “posibilitando que nuevas versiones de lo humano sean proyectadas experimentalmente, el teatro constituye una ayuda en el proceso de evolución social”. La escena proporciona modelos, roles imaginarios que los espectadores ensayan en sus mentes. La obra de Paul de Man, revisada por Derrida, explora también la pasión como parte de un proceso ficcional que transfiere una situación real a un mundo de apariencias, caracterizado por el drama y un lenguaje literario: toda piedad es, en esencia, teatral²⁸⁷.

Si el teatro resulta peligroso no es porque sea incapaz de educar al público, sino porque lo educa demasiado bien; nos hace ver los defectos de nuestra vida con demasiada claridad²⁸⁸. He aquí la esencia de la controversia que se está desencadenando en Inglaterra de forma paralela al debate en torno a la carta de Rousseau. Jeremy Collier había publicado en 1698 su crítica bajo el título *Short view of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. Menos puritano que sus antecesores, Collier acepta el drama como una fuerza social que puede ser aprovechada y convertida en una herramienta pedagógica al servicio de la moral. Siguiendo la metodología de Prynne, maneja un impresionante volumen de bibliografía teatral del pasado. Además, encontró una buena recepción entre sus contemporáneos, por lo que produjo un

²⁸⁶ No es posible abarcar aquí toda la crítica que suscitó la *Carta a D’Alembert*, aunque mencionaremos algunos de sus críticos, contemporáneos de mayor calado: D’Alembert, *Lettre a M. Rousseau*, en Rousseau, *Oeuvres Complètes*, Paris, Pléiade, 1826, vol II, 217-267, pp. 248-250. Daucourt, L. H., Arlequin de Berlin, *À M. Rousseau, citoyen de Genève*, Amsterdam, 1760, p. 206 discute, a propósito de *Berenice*, la crítica rusioniana de la idoneidad desde el punto de vista ético de los espectadores de una “tragedia sin villano”. En cuanto a los posteriores, George Meredith (*An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, London, 1897, p. 44) enfatiza el carácter melancólico de Rousseau y su obsesión con un ideal al que no podía ajustarse. Ernst Cassirer, en *The question of J.J. Rousseau*, (trans. Peter Gray, New York, 1954, p. 124) sostiene que Rousseau niega categóricamente el poder educativo del ejemplo. Polizer, Robert L., “Rousseau and the Theatre and the Actors”, en *Romantic review* 46 (1955) 250-257. Waisbord, Bernard, “Rousseau et le théâtre” en *Europe*, n°s 391-192, 1961, pp. 108-120 y pp. 116-117.

²⁸⁷ Duvignaud, Jean, *L’Acteur, esquisse d’une sociologie du comédien*, Paris, 1965, citado en Barish, *op.cit.* p. 271. Man, Paul de *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, 1971, posteriormente elaborado en Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, 1967, pp. 247-250, 262, 269-272.

²⁸⁸ Este es el contenido de los llamados panfletos del British Museum de principios del siglo XVIII, por ejemplo la *Letter to the honourable Sir Richard Brocas*, (London, 1730) cuyo objetivo principal era convencer a las autoridades de volver a cerrar el teatro Goodmans Field, recientemente reabierto. En ella se incide en los aspectos moralmente perniciosos del teatro, y el anónimo autor precisa, perjudica “the increase of useful and laborious subjects” y “destroy all notions of Religion, and spread Prophaneness and Indideity, a total disregard for every thing serious or sacred”.

diálogo público en torno al tema en las primeras décadas del siglo XVIII²⁸⁹. En conjunto, la crítica inglesa tiene al menos un aspecto en común con la crítica rousseauiana; aporta una reflexión que afecta a las consideraciones del control social. Entre estos autores, se encuentra a menudo la afirmación de que las clases humildes deben ser protegidas de su propia imaginación, mantenidas en la ignorancia y alejadas de los teatros, así como los individuos cuya capacidad de autogobierno está, por naturaleza, mermada, como las mujeres y los jóvenes inexpertos.

Pero dejemos de un lado por ahora la cuestión de los espectadores para centrarnos en la situación del actor. No puede decirse realmente que haya existido un estatus profesional para los actores hasta el siglo XVI²⁹⁰. En 1680 Luis XIV, el rey Sol, tiene a su servicio al escenógrafo Lulli y a Molière como ingenieros de sus *divertissements* en Versalles. Fue su antecesor, Luis XIII, quien declaró “honorable” la profesión de actor mediante un edicto oficial, y su valido, el conde de Richelieu, quien convirtió el teatro en una institución pública subvencionada por el Tesoro Real. En esa época hay dos compañías fuertes: la *Comédie Française* de Molière y el *Hôtel de Bourgogne*, que cultivan una abierta animadversión mutua. Durante la segunda mitad del siglo XVII aparece la costumbre de colocar a los espectadores de mayor abolengo en el escenario, con lo que el resto de los espectadores tenían que contemplar la acción a través de las piernas de los altos dignatarios, sentados en cómodas sillas sobre las tablas. No será hasta 1759 que Voltaire conseguirá, mediante sus críticas, que se vaya eliminando este uso, que denotaba, por un lado, una falta de comprensión de las condiciones que propician la suspensión de incredulidad en el espectador. Por otro lado, esta costumbre hace patente la conciencia que tiene el señor de que el actor es un esclavo a su servicio, y que la única misión del teatro como tal es satisfacerle. Algo va a cambiar en la situación social del actor frente al mundo, y ese algo no sólo depende de las condiciones laborales o del tipo de asociaciones a las que pertenece, o de su relación con los poderosos, aunque estas consideraciones resultan siempre relevantes. Todos estos cambios vendrán impulsados por una mejor comprensión y un interés creciente por el arte del comediante, es decir, por las condiciones técnicas y psicológicas de producción de identidades ficticias en escena. El centro de atención del debate se desplaza de las prácticas (lo que hacen o dejan de hacer los actores y cómo influyen la población de una ciudad) hacia las formas de saber que comienzan a ser codificadas específicamente para ellos, como nunca antes lo habían sido. Y detrás de este

²⁸⁹ Algo similar en el sentido de que propone una crítica constructiva del teatro desde el teatro sucedió anteriormente en Francia con la *Comédie des comédiens* de Gougenot (1633), donde se alaba la versatilidad del comediante y se los califica de “espíritus universales”, que pueden representar una gran gama de tipos humanos. Aunque es cierto que no tuvo ni mucho menos la amplia recepción ni fue objeto de tanta contraargumentación como el panfleto de Collier

²⁹⁰ Es el momento de la aparición de Alexandre Hardy (1560-1630) y el Grand Guignol. *Vid.* Chancerel, Leon, *op.cit.*

saber, sustentándolo, se encuentra una cuestión relativa a las formas de subjetivación del ser humano. Formas de subjetivación que, a su vez, definen estilos de vida y tienen un impacto innegable sobre las prácticas culturales. La normatividad define qué es lícito y qué no, qué es de buen gusto y qué está fuera de lugar en la interpretación de la propia identidad por medio de las manifestaciones emocionales.

Hasta mediados del siglo aproximadamente, predomina entre los círculos intelectuales la idea de que el actor realmente siente las emociones que representa, si bien de un modo distinto a como las experimentaría en su propia vida. Así, la autosugestión es un factor fundamental en estas teorías. Luigi Riccoboni (1676-1753), uno de los actores más importantes del momento, utiliza expresiones tales como “hablar con el lenguaje del alma” y “creerse sus propias palabras” como elementos clave para una buena interpretación²⁹¹. Ambas expresiones son comunes tanto a la retórica de la autenticidad de Rousseau como a la antigua retórica clásica ciceroniana: uno no puede incendiar al público si antes no siente arder en sí las llamas de la pasión. Riccoboni se hizo famoso como maestro de la “comedia italiana”, y su método, que combina improvisación con la construcción estable de caracteres y situaciones, tuvo su auge durante el primer tercio del setecientos. Este modelo teatral predominará en Francia también, al menos hasta 1697, cuando Luis XIV expulsa a la compañía de autores italianos de París. Los empresarios teatrales tratarán de llenar este vacío creado por el teatro italiano con versiones de los grandes clásicos griegos, *remakes* afrancesados y bastante mediocres de las obras de Shakespeare que producen autores como Ducis. Se trataba de obras pomposas y tediosas en su mayoría, conocidas entre los críticos del momento como obras de “bomberos” y “peluquines”²⁹². Voltaire, desesperado ante la situación de los autores y el anquilosamiento de las técnicas dramáticas en París, tratará de darle un nuevo impulso al teatro inspirándose en el modelo inglés, pero tratando también de crear algo propiamente francés, con la garra de las tragedias shakespearianas en el libreto y la fuerza de Garrick en las actuaciones. En efecto, un tercer modelo aparece como referente en el horizonte artístico de la segunda mitad del siglo XVIII. Londres y sobre todo Garrick, que recupera algunas de las formas de la pantomima, aparecerán como una alternativa menos encorsetada de comediante.

En 1747 aparece el *Abrégé sur le Comédien* de Sainte-Albine, que se convertirá en uno de los textos de referencia del debate sobre el comediante. La postura de Sainte-Albine es clara al respecto: “Es una opinión generalmente aceptada que uno puede sin ingenio labrarse una reputación en

²⁹¹ Riccoboni, Luigi, “Reflections upon Declamation, or The Art of Speaking in Public”, en *An Historical and Critical Account of the Theatre in Europe*, London, 1741, pp. 1-36, 25, 27. En este sentido, *vid.* también Aron Hill, *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*, London, 1750.

²⁹² Ya que las pelucas aparatosas y los cascos al estilo antiguo, parecidos a los de los bomberos, eran parte habitual del vestuario.

el Teatro: pero no estoy dispuesto a creer que las máquinas que desconocen el uso de la reflexión puedan ejercer con éxito uno de los artes en los que resulta más importante reflexionar”. Los criterios del autor para definir las destrezas de un actor son claros: frente al materialismo de la época y a la automatización del ser humano que encontramos en autores como Descartes, y sobre todo La Mettrie, Sainte-Albine reivindica un actor no necesariamente ingenioso o cultivado, pero sensible y autorreflexivo, dispuesto a volver una y otra vez sobre su trabajo para mejorarlo. Este trabajo no puede automatizarse, ya que no es una tarea mecánica, sino un arte que hay que perfeccionar día a día. El actor debe saber encender en sí la pasión a voluntad, dosificar su expresión con finura y precisión, adecuando cada palabra y cada gesto a la situación dramática, y sobre todo tener una extraordinaria capacidad para el cambio, para pasar de una expresión a otra sin dejar tras de sí rastros imperfectos de ese tránsito²⁹³.

El *esprit* necesario para el actor es definido con multitud de expresiones de una vaguedad notable, entre las que reina ese *je ne sçais quoi* que debe atesorar el actor, y el *sentiment*. Ese *sentiment* es descrito de una manera negativa, como una cualidad que “cuando le falta al actor, todos los otros dones de la naturaleza y el estudio no sirven ya para él. Está tan alejado de su personaje como la máscara lo está del rostro”. Cuando falta el sentimiento, desaparece la misteriosa alquimia que permite al actor hacer rostro con su personaje y fusionar la máscara con la carne. Sainte-Albine se ocupa en algunos epígrafes de cuestiones tan aparentemente banales como la conveniencia para un actor o actriz de tener una bonita figura, y en otras se sumerge en profundas disquisiciones sobre la búsqueda de la verdad en la acción dramática, siempre conservando esa vaguedad en sus definiciones. “Los gestos tienen una significación determinada, sirven para añadir alma a la acción”, dice Sainte-Albine, y su discurso delata que el ensayo está redactado por y para la platea, mediante el lenguaje especioso y poético, pero poco concreto, del crítico. Para poder apreciar la “gracia” en una interpretación es necesario que el crítico sea ya cultivado y esté en situación de reconocerla por sí mismo, ya que la definición del autor tampoco permite aprehenderla: “Este barniz seductor, ese no sé qué que nos encanta en la actuación cómica del género noble, es necesaria en todas partes. Varía según los cuadros, pero siempre tratamos de reconocerla”²⁹⁴ Esta elegancia que constituye el ornato del actor se

²⁹³ “L’Acteur a besoin également de finesse & de précision, pour faire valoir les discours, & pour rendre les sentimens. Il n’en a pas moins besoin pour observer les convenances qui doivent accompagner l’expression; pour composer non-seulement sa physiognomie, mais encore tout son extérieur, selon le rang, l’âge et le caractere de la personne qu’il représente, & pour mesurer ses tons & son action à la situation dans laquelle il est placé”. Rémond de Sainte-Albine, Pierre, *Abbrégé sur le comédien*, 1747, (para la cita se ha tomado en cuenta la edición recopilatoria de varios textos sobre el tema *Observations sur l’art du comédien et sur d’autres objets concernant cette profession: avec quelques Extraits de différents Auteurs & des Remarques*, 1774, p.42).

²⁹⁴ *Ibid.* p.112.

corresponde con el estilo del escritor o la marca del artesano, es una particularidad de la ejecución puesta al servicio de un grado de naturalidad particular, que no consiste en imitar la naturaleza tal cual, sino en actuar con naturalidad incluso dentro del simulacro, sin cargar mucho las tintas ni caer en la insipidez. Esto se consigue no forzando la voz demasiado ni adoptando una entonación monótona, que podría ocasionar la risa de los espectadores o aburrirles mortalmente. El juego del actor debe ser verdadero, natural y variado; por lo que encaja mejor, en suma, dentro del criterio aristotélico de verosimilitud que del concepto platónico de verdad. Un buen cómico está en situación, incluso, de salvar un libreto mediocre, dándole verosimilitud mediante su actuación.

Diderot no leyó a Sainte Albine; al menos, no directamente. Lo que su amigo Grimm le dio a conocer fue una edición de *Garrick ou le théâtre anglais* (1769) de Antonio Stricotti, quien había traducido e interpretado *The Actor* (1750,1755) de Aaron Hill, que a su vez es la versión inglesa del *Abrégé sur le comédien* de Saint Albine. Parece que Stricotti manejaba las dos versiones e hizo una síntesis de ambas. Esta historia textual un poco enrevesada nos muestra hasta qué punto existía un intercambio fluido y vivaz de ideas entre Francia e Inglaterra en torno a la cuestión del actor en la segunda mitad del siglo XVIII. El debate se mueve entre distintas escuelas nacionales, por ejemplo la *commedia dell'arte* italiana, con sus tipos fijos y situaciones cómicas, que había sufrido distintos reveses en su recorrido por los teatros franceses. En 1697 Luis XIV expulsa a las compañías italianas de París, y en 1716 el regente vuelve a llamarles. Este será el renacer de la *commedia dell'arte*, y los años dorados de Luigi Riccoboni (1675-1753), el actor favorito de Marivaux. Conocido como Lelio I, se retira en 1729 y comienza a escribir tratados para los actores en francés e italiano, con un proyecto de reforma de los argumentos y un enfoque moralista que no habría desagradado, quizás, a Rousseau. Su hijo, Antoine-François continuará la tradición como Lelio II, y en 1750 escribe su *Art du Théâtre*. El proyecto de los Riccoboni consiste en convertir la profesión del cómico en una *techné*, un conocimiento artístico que tiene un componente técnico, que se puede aprender y transmitir. El artista no debe sentir, debe representar.

En las primeras décadas de la segunda mitad del siglo hay mucho movimiento de ideas en torno a la cuestión del actor, y empiezan a perfilarse claramente dos posiciones: los defensores del actor sensible, de talento innato, y el modelo frío, cerebral, del actor que conoce bien su oficio. Garrick, el famoso actor inglés, pasa por ser (al menos para Diderot) el prototipo de ese actor “de cabeza”. La escuela inglesa tiene más en común con la tradición italiana en su manera de concebir el arte dramático en tanto que conocimiento técnico. Pero parece que en los años setenta el público se aburre del repertorio italiano y comienza a exigir y a adular a los actores para que pongan más carne en el asador, para que “muestren su alma” en escena. Como resultado de esto, los actores y actrices parisinos se lanzan a una carrera desbocada por la

expresión personal en escena. Semejante corriente de apasionamiento en la ejecución dramática llegará hasta el siglo XIX en total consonancia con el *pathos* del romanticismo. Esta es la marea contra la que Riccoboni trata de oponer sus esfuerzos. Se censura a esta nueva clase social en ascenso, los actores, por revolotear constantemente en torno a la aristocracia mendigando favores. Esto no era nada nuevo; ya Sebastien Mercier observaba en su obra *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773) que los actores son admitidos en los salones privados de las clases altas “pero como instrumento de placer, como gentes capaces, por sus bufonadas o para la declamación de algunos papeles, de divertir a un círculo numeroso”.

No debemos olvidar que muchos personajes famosos del mundo de la literatura y del *grand monde* gustaban de introducir el teatro en sus propios hogares; incluso se forman “teatros de sociedad”, no profesionales, en Orleans bajo el auspicio de los príncipes de Clermont, en casa de la duquesa de Noailles o del financiero Bertin. En Versailles, la Pompadour interpreta y organiza obras con bastante más éxito del que conseguirá la detestada Maria Antonieta. Y nadie estaba más entusiasmado por el teatro que los *philosophes* mismos; también Voltaire y el Marqués de Sade organizaban escenarios para participar de esta introducción de lo teatral en el espacio privado del hogar (Sade incluso se llevaría su afición al asilo de Charenton, donde representaba obras de Molière y de él mismo con una compañía compuesta mitad por actores y mitad por locos). Si el siglo XVII concibe el mundo como teatro, podríamos decir que el siglo XVIII lleva el teatro al espacio interior, lo ubica como práctica de la imaginación y de las tecnologías del yo, en el corazón mismo de la existencia humana. Lo que Mauro Armiño califica de “teatrofilia” es la enfermedad del siglo XVIII. Los *philosophes*, frente a Rousseau, ven en el teatro un pilar sobre el que edificar una sociedad futura, más perfecta; es el laboratorio para el teatro revolucionario. Para el estado monárquico es un peligroso instrumento de disensión que conviene controlar mediante la censura y la policía especializada en la detención de autores subversivos. Con Luis XV se relajó algo ese control y durante la segunda mitad del siglo fue afianzándose la idea del teatro como una “escuela de costumbres”, donde las personas aprendían cómo comportarse en sociedad. Por supuesto, esta es la situación específica de Francia, que no dejará de despertar también de nuevo, en un incesante ir y venir, la crítica puritana. Por ejemplo, la obra de Brinsley Sheridan, *The School for scandal* (1777), parece ridiculizar, parodiándolo con su título, ese mismo lugar común del teatro como una escuela de buenas maneras.

Lo que los esfuerzos de los Riccoboni habían fracasado en impedir, tampoco recibirá mella a causa del panfleto de Diderot. La edición póstuma de la *Paradoja* no llegará hasta 1830, en pleno romanticismo, por lo que pasará desapercibida y no comenzarán a verse repercusiones de este texto en la práctica teatral hasta un siglo y medio después de su redacción. Diderot escribe en el contexto de las costumbres teatrales de su tiempo, su vocación es

claramente polémica, aunque su mensaje sea un poco tradicional; pero cuando el “panfleto” sea publicado, el mundo habrá cambiado tanto (y el teatro con él) que no será posible comprender el contexto en el que se fragua el mensaje y mucho menos aplicarlo. No obstante, hoy sí podemos reconstruir ese mensaje y darle sentido en el devenir histórico de los textos que lo precedieron y de las circunstancias precisas en las que apareció. La carta que Diderot escribió a Mlle. Jodin en 1766 nos indica que en esa época la postura de Diderot sobre el teatro todavía tendía a la *aurea mediocritas* que encontramos en Saint-Albine y sobre todo en el parecer mayoritario del momento. Según este criterio, lo ideal para el comediante es tener un poco de sensibilidad y un poco de cálculo, y saber emplear ambos con ingenio²⁹⁵. Este ideal del equilibrio será sobrepasado, en parte gracias a la lectura del *Garrick*, pero también por la reflexión en torno a la sensibilidad y a la autonomía de los órganos del cuerpo. Así es como Diderot comienza a pensar en una bonita paradoja, la paradoja del comediante. Así pues, lo que aquí se ofrece de una pieza como la teoría diderotiana es, en realidad, el producto de años de reflexión y frecuentación del medio teatral.

El sentido de la palabra “paradoja” del que se sirve Diderot es muy interesante en este caso. Una paradoja es una afirmación que choca con las opiniones comunes y recibidas, pero que puede ser verdadera. Así aparece recogido tanto en el prestigioso diccionario de la Furetière como en el artículo correspondiente de la Enciclopedia. Ahí reside la vocación polémica en Diderot, tal y como se formula en la paradoja: ¿cómo es posible que el actor más sublime sea el más cerebral, el más frío? Toda una teoría del distanciamiento reposa tras esa pregunta, que será explorada con gran provecho siglos después por autores dramáticos como Bertold Brecht. Es cierto, sin embargo, que la solución planteada por Diderot no es precisamente subversiva. Educado, como muchos otros de los *philosophes*, por los jesuitas, Diderot conoce perfectamente las reglas de la retórica clásica, de la que Rousseau quiere distanciarse. También Molière, Voltaire y el mismísimo Sade serían educados dentro de la compañía de Jesús, de ahí en parte la afición de todos ellos por el teatro, ya que los seguidores de Ignacio de Loyola fueron la única orden que defendió el uso pedagógico de la representación teatral en los colegios. La *ratio studiorum*, la retórica organizadora del discurso y de sus efectos de persuasión, trabajada a partir de textos clásicos griegos y romanos de Cicerón y Quintiliano y había venido recuperando la *actio* como estrategia aplicada, popularizada, puesta al servicio de la voluntad de poder, desde el siglo XVII. La retórica jesuítica alcanza no sólo el contenido, sino incluso la

²⁹⁵ De hecho, en otra carta que le dirige en 1765, elogia a la actriz en términos contradictorios con la tesis que sostendrá en la *Paradoja*: “j’ai cru vous reconnaître une grande qualité, qu’on peut simuler peut-être à force d’art et d’étude, mais qui ne s’acquiert pas; une âme qui s’aliène, qui s’affecte profondément, qui se transporte sur les lieux, qui est telle ou telle, qui voit et qui parle à tel ou tel personnage.” Diderot, Denis, “Lettre à Mlle Jodin du 21 août 1765”, en *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 1994, p, 148.

estructura de la *Paradoja*, que se articula según las normas de la *disputatio*. Una *doxa* u opinión, enunciada por el interlocutor número uno, será rebatida por el interlocutor número dos según criterios racionales de argumentación. Por eso la forma del texto será la *paradoxa*, una *doxa* que se constituye a contrapelo de la opinión general, un pequeño islote de autodomínio frente al mar tempestuoso de la pasión. La otra gran fuerza con la que dialoga sin llegar a encontrarse la defensa jesuitica del teatro como educador de las pasiones es la de Rousseau, encerrado en su visión psicológica del mundo, obsesionado por la pureza de un yo interior.

Pero Diderot presta atención en sus argumentos a un elemento muy importante que ya ha sido mencionado poco antes, y que volverá a ser tratado con mayor amplitud: el espacio social y quienes lo ocupan. Una de las normas fundamentales de la retórica es la *adecuatio*, la adaptación del discurso a su auditorio y al lugar en el que va a producirse, no da igual que sea un lugar grande o pequeño, un público conocido o desconocido. Como decíamos, la tendencia será a introducir el teatro en el público, de acercarse a él, por lo que las tentativas de establecer una distancia fría y metódica en la que el actor pueda llegar a desdoblarse y a convertirse en su propio espectador al tiempo que interpreta, no tiene lugar todavía en la práctica teatral. Si el modelo de lo teatral es la retórica, y la finalidad de la retórica es convencer, entonces cada tipo de oyente requiere crear una ilusión, una “verdad” adecuada para cada auditorio (así lo expresa Mauro Armiño en su estudio introductorio al texto que estamos comentando). Diderot aconseja al actor que, para mejorar su formación, emplee las herramientas del científico: observación y repetición, empiria y experimentación rigurosa, y práctica, sobre todo práctica. Estos principios se traducen en el estudio atento de las personas en la calle, pero sobre todo en su participación en las cenas de la alta sociedad, donde se pueden observar mejor los matices y los gustos de la clase a la que se pretende agradar. Una vez en casa, debe ensayarse frente al espejo hasta alcanzar la gestualidad exacta y repetirlo hasta que el movimiento quede grabado dentro de un repertorio, listo para ser empleado cuando la ocasión lo exija. Así, surge otra paradoja, la vida social como escuela para el teatro. Ahora las personas del gran mundo no sólo acuden al teatro para informarse de lo que deben vestir, lo que tienen que saber y cómo decirlo, sino que también los actores acuden a casa de los poderosos para informarse²⁹⁶.

Lo importante para el actor es practicar ese repertorio de registros del que hablábamos y saber ponerlo en escena con naturalidad. Lo “natural” en este contexto, como en Saint-Albine, no significa lo real, sino que se refiere a los efectos originales que anulan el automatismo, el cual es a menudo consecuencia de una tradición demasiado anclada en los aspectos

²⁹⁶ El propio Diderot aconsejará a la actriz Mlle Joudin en una carta en 1766: “Occupez-vous surtout à avoir les mouvements doux, faciles, aisés et pleins de grâce. Étudiez là-dessus les femmes du grand monde, celles du premier rang, quand vous aurez le bonheur de les approcher.” *Ibid.* p. 156.

“artesanales” del teatro, como la *commedia dell'arte*. Cuanto más estudia Diderot la naturaleza, menos significado parece tener para él la palabra “natural” aplicada al teatro, donde lo natural es reproducción, tecnología y apariencia. “La espontaneidad debe ser domeñada por la experiencia, por el estudio, y tender hacia un ideal de belleza regido por las convenciones que el teatro enseña a su público para establecer entre el patio de butacas y la escena un código de comprensión y de transmisión”²⁹⁷.

Las dos corrientes principales, el actor frío que enfatiza el dominio de la técnica y el actor apasionado que entra en comunión con su personaje, son representados por Diderot mediante dos divas del momento, la Clairon y la Dumesnil, respectivamente. Ellas encarnan respectivamente el ideal ilustrado-racionalista y el ideal romántico de la expresión de las pasiones. Tras ellas se encuentran Rousseau y Diderot, representando las posturas contrapuestas de jansenistas y jesuitas, platónicos y aristotélicos enzarzados en un debate sin fin sobre la ontología de la mimesis y la naturaleza de las relaciones humanas. Pero no sería justo decir que ambos filósofos difieren en todos los puntos de su exposición; de hecho, no es así. Coinciden en uno bastante importante, ambos sienten una fuerte desconfianza hacia la personalidad del cómico, que Diderot fundamenta con razonamientos de índole moral más que económica. A su vez, este razonamiento de tipo moral se respalda en una concepción de la naturaleza, no tanto de la especie humana, sino más bien de la profesión del cómico.

El razonamiento de Diderot sigue unos pasos que trataré de resumir brevemente para poner de manifiesto cuáles son las coincidencias y cuáles las diferencias entre su tesis y la de Rousseau. La cuestión que se pone sobre la palestra en este debate afecta directamente a la identidad del comediante. Lo habitual hasta el momento era plantear ésta como una forma de “desdoblamiento” que sucedía durante la representación, en la que el actor piensa y siente como si realmente fuera su personaje. Si esta situación de alienación es permanente o intermitente, de qué modo se produce, si puede controlarse y hasta qué punto son las cuestiones más debatidas. Esta sería la paradoja del comediante expresada en términos de identidad, ¿cómo puede uno ser, al mismo tiempo, sí mismo y otro distinto? Diderot replantea la cuestión en otros términos, y esto es lo que hace su reflexión particularmente interesante. Según el filósofo, no se trata de una cuestión de desdoblamiento de personalidades, esto no es más que una confusión; lo que caracteriza al actor profesional es su destreza para el distanciamiento. La paradoja no se produce entre la persona y el rol que representa, sino en el actor que consigue desacoplarse y verse a sí mismo como espectador, enajenándose para perfeccionar la actuación. Este *décalage* de orden epistémico está en perfecta consonancia con la situación del sujeto en la ciencia, el ojo del científico que se divorcia del cuerpo para observarlo desde fuera y operar sobre él desde la

²⁹⁷ Armiño, Mauro, *op cit.*, p. 36.

más absoluta objetividad. Las facultades fundamentales en el entrenamiento del comediante, tal y como lo plantea Diderot, son observación, imaginación, memoria y una cierta capacidad de juicio o gusto. Si el comediante actúa como un espejo de la sociedad, es precisamente porque no es un espejo de la naturaleza, no copia sino que interpreta.

La Dumesnil pretende sentir lo que sienten sus personajes, encenderse cuando el personaje se enciende. Pero eso la convierte en un espejo deformante, ya que depende de sus propias pasiones, de su estado de ánimo en el momento de la representación. La ejecución de la Dumesnil es irregular, el día que esté inspirada será magistral, al día siguiente, mediocre; no hay una línea de perfeccionamiento cualitativo, no hay progreso sino mera contingencia. Diderot es consciente de que existe este modelo de actuación e incluso de que es el más popular del momento, pero frente a él propone a un actor que, en lugar de ser actor y personaje, es actor y espectador. Ello le permite introducir un modelo de *praxis* dramática en que el actor mantiene un cierto control sobre las emociones que transmite a su auditorio. Sólo el hombre que se posee a sí mismo, y no el que es poseído por su personaje, se convierte en comediante por excelencia, así deviene aquél que puede dejar y retomar las máscaras a su antojo²⁹⁸. La sangre fría que se opone al entusiasmo y lo tempera será también uno de los argumentos preferidos de Locke en su tratado sobre el entendimiento humano. Esta distinción se aplica igualmente a la sociedad, a decir del filósofo Diderot; en la comedia del mundo los hombres calientes (locos) están en la escena y los fríos (sabios) siempre en el parterre. El sabio gusta de permanecer en un segundo plano observando lo que sucede antes de intervenir. La comparación entre la vida real y el teatro es una constante de este ensayo dialogado, aunque también se insiste en que no hay que confundirlos. El teatro es y será siempre un mundo aparte del mundo, y en ello reside su inmenso potencial.

Pero la figura caracterizada por lo racional no es tan halagüeña como podría parecer por los razonamientos expuestos hasta el momento. Diderot compara también la relación entre el actor cerebral y su público con un seductor que finge su pasión y la cortesana que acepta los cumplidos sin sentir amor. Lo importante, tanto en una escena como en la otra, es el protocolo, la convención. Como en el discurso de Lessing sobre el Laocoonte, no se trata de mostrar emociones en su máximo grado expresivo para que resulten más creíbles. Por el contrario, su naturalidad depende de un ideal estilizado de conducta, comedido y pensado para encajar con situaciones que se corresponden con la comedia “burguesa”, que empieza a despuntar, más que con las grandes tragedias clásicas y barrocas. Todo depende del buen gusto del comediante. Él es también como un atleta, alguien que domina su cuerpo para obtener un grado superior de perfeccionamiento. Esta metáfora, usada por el

²⁹⁸ “Il n’y a que l’homme qui se possède come sans doute il [Quinault-Dufresne] se possédait, l’acteur rare, le comédien par excellence, qui puisse ainsi déposer et reprendre son masque.” Diderot, *Paradoxe... op.cit.*, p. 69.

autor de la *Paradoja*, es interesante porque hace hincapié en una idea que ya he anunciado, la *techné* teatral como una forma de cuidado de sí, una tecnología del cuerpo que actúa sobre la construcción pasional del sujeto de manera que éste llegue a producirse a sí mismo. El producto es el comediante bien entrenado, el cortesano. Pero Diderot continúa preguntándose sobre la naturaleza de las emociones fingidas, ¿qué es lo natural en la expresión? ¿cuándo se puede comenzar a hablar de fingimiento? Al fin y al cabo, todos somos pequeños actores del día a día; entonces ¿qué es lo que nos distingue del comediante? La diferencia, propone Diderot, es que él debe convertirse en un virtuoso, al extender el dominio de la expresión hasta un nivel técnico difícilmente igualable.

Aquí convendría quizá detenerse un instante para analizar un término común a la reflexión sobre el comediante como a los tratados de ciencias naturales, el de la “sensibilidad”. Esta palabra, según la define Diderot en su ensayo, tiene por un lado la vertiente de la mutabilidad, la variedad que enlaza con la movilidad de los órganos y las pasiones que en ellos se originan; y por el otro, el componente esencial de la empatía, la compasión, la capacidad de identificarse con el otro²⁹⁹. En el primero reside el éxito del comediante, en el segundo la atracción que el espectador experimenta hacia él. La persona que alberga ambas propiedades, el hombre o la mujer sensibles cuyo único interés es agradar, posee la personalidad del adulator. El por qué de que la adulación constituya un problema importante es algo que descubrimos remontándonos a los tratados estoicos de crítica a la retórica, analizados por Foucault a propósito del concepto de *parresía*³⁰⁰. El adulator, que solo busca agradar al príncipe, le da una visión distorsionada de su propia persona, se interpone entre él y la verdad interior, impidiéndole llegar a conocerse a sí mismo. Por lo tanto, no puede aprender a gobernarse, porque no sabe cuáles son sus defectos, y tampoco estará en situación de gobernar a los otros.

Desde el punto de vista de la formación de los auditorios teatrales, creo que es el mismo problema que Diderot va a exponer a la luz de la crítica. El adulator, el cortesano o el actor, cuya única finalidad es gustar a todos, no se posee a sí mismo, nada le pertenece, nada le distingue de los otros... es el hombre sin atributos. El teatro puede ser una tecnología formativa del yo para el espectador, pero no lo es para el actor, que continuará siendo “infame” (de hecho, hacia el final del ensayo, Diderot vuelve a recordar, como Rousseau, el poco aprecio que tenían los romanos por los actores, a pesar de lo mucho que les gustaba asistir a los espectáculos). El actor es un desclasado, y en el siglo XVIII asistimos a una consolidación de sus esfuerzos por constituirse como

²⁹⁹ Distinguiremos en este estudio el término “empatía”, que implica una reacción involuntaria en la que se comparte la sensación que otro experimenta como si fuera propia, de la “simpatía”, que implica una solidaridad reflexiva del orden de los fines. Cuando simpatizamos con alguien, lamentamos su sufrimiento aunque no lo experimentemos contemporáneamente, por ejemplo.

³⁰⁰ Foucault, Michel, *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Seuil-Gallimard, 2001, pp. 355 y ss.

clase social y profesional. Al decir infame, no me refiero a que el comediante deba ser necesariamente malvado, sino a que no es ni bueno ni malo, porque no tiene identidad definida, lo máximo que puede decirse de él es que es por naturaleza frívolo. Y esta naturaleza es precisamente la condición necesaria para un comediante sublime, ya que, al no tener un carácter propio, alcanza a representarlos todos a la perfección. Es en este sentido que el actor se convierte en un espejo; dentro de él no hay nada, sólo proyecta imágenes de otros dentro de sí para hacerlas visibles ante su público. Diderot invierte así el orden causal de la explicación. Dice: en la actualidad no es la práctica teatral lo que hace devenir insustanciales a los actores, sino que es precisamente la necesidad ante la que se encuentran de satisfacer a un público ávido de “posesiones” en escena lo que hace que los mejor cualificados para la profesión sean precisamente quienes no tienen una personalidad bien definida. Los que se conforman al parecer general y tratan de resultar agradables son, tanto en el teatro como en la sociedad, quienes obtienen mayores ventajas. Sin embargo, continúa el filósofo, el actor parece un gigante en la escena, pero un enano en la sociedad, porque carece de alma. Este envilecimiento de los comediantes es una herencia de la tradición teatral así como un producto de las circunstancias presentes, por lo que sería deseable una rehabilitación del comediante, debido sobre todo a su influencia sobre las audiencias.

Ahora bien, ¿es realmente posible esta rehabilitación, habida cuenta de la exigencia previamente enunciada, según la cual es necesario para que el comediante sea excepcional que no posea carácter ni, por tanto, virtud? Probablemente Diderot pensaba en una rehabilitación no sólo del actor, sino del teatro en su conjunto, y en polarizar de nuevo la admiración del público hacia la figura del autor teatral. A medida que los actores se elevaban en la consideración social, los autores quedaban relegados a un segundo, o tercer plano. La mayoría de ellos no cobraban nada y se esperaba que cedieran libremente sus obras a las compañías. Mientras tanto, los actores estaban en pleno auge, empezaban a oírse más voces que reivindicaban la creación de escuelas dramáticas donde pueda finalmente aprenderse el oficio de actor, y se produce una cantidad mayor de manuales técnicos. Los actores quieren aparecer en escena con sus propios nombres, encarnarse a sí mismos en escena³⁰¹, por lo que se atribuyen de antemano el traje y el estado psicológico que van a llevar en el escenario. Esta situación lleva a algunos a hablar de una “tiranía del actor” en el siglo XVIII, despotismo sobre los autores, sobre los espectadores y preponderancia sobre las costumbres que rigen la sociedad, ya que ellos imponían modas en el decir, en el vestir y en el sentir. El primer interlocutor de la paradoja dice de los espectadores que *ce sont des esclaves sans cesse sous la verge d'un autre esclave* (esclavos sometidos a otros esclavos), y el segundo lo confirma, diciendo que eso se debe a que *on veut être joué*.

³⁰¹ Esto en realidad empieza a suceder ya en la compañía de Molière, donde el nombre del actor coincide con su personaje en los carteles.

Se ha dicho que los comediantes no tienen personalidad, porque al representar todos los papeles, perdían el que la naturaleza les había dado, que se vuelven falsos, de igual manera que el médico, el cirujano o el carnicero se endurecen. Yo creo que se ha tomado la causa por el efecto, y que sólo están capacitados para representarlos todos precisamente porque no poseen ninguno.³⁰²

Diderot es suficientemente perspicaz como para percibir que la dependencia mutua que implica al actor y su público nace también del deseo que experimenta el espectador de ser sometido, del placer que se obtiene al dejar que jueguen con uno. Experimentar emociones jugando con ellas es peligroso, pero también altamente satisfactorio para las audiencias hambrientas de emociones e insertas en relaciones en que prima la dominación de unos y la sumisión de otros por medio de códigos bien definidos, que estructuran la realidad. El espectador sensible está a merced de quien sabe manipular sus emociones, “es el espíritu de otro el que le domina”. Al menos, parece sugerir el filósofo, hagamos que el que domina tenga dominio sobre sí mismo, que sea un espíritu cerebral, reflexivo y frío que pueda sostener la idea del teatro como forma de subjetivación. Por otro lado es casi seguro que parte de esa dirección tiene que ver con el libreto, las situaciones y los textos que se plantean, que es la obra del autor. Así reclama, de manera velada, una mayor atención para el creador de la obra teatral. Lo que, a mi entender, plantea Diderot en su escrito, no es una única paradoja relativa a la condición del comediante, sino todo un conjunto de circunstancias paradójicas, o más bien, que el actor se encuentra inscrito en un texto en el que se entrecruzan múltiples líneas de fuga, y que el efecto de ese entrecruzamiento es paradójico, contradictorio, y nos enfrenta a una multiplicidad de construcciones binarias de la identidad, que pueden y deben ser leídas en distintos niveles de complejidad.

³⁰² “On a dit que les comédiens n’avaient aucun caractère, parce qu’en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait donné, qu’ils devenaient faux, comme le médecin, le chirurgien et le boucher deviennent durs. Je crois qu’on a pris la cause pour l’effet, et qu’ils ne sont propres à les jouer tous que parce qu’ils n’en ont point.” Diderot, *Paradoxe...*, *op.cit.*, p. 84-85.

2.3. La naturaleza de las pasiones

Una cosa es el estado de nuestra alma y otra bien distinta lo que decimos de ella, tanto a nosotros mismos como a los demás. Una cosa es la sensación plena e instantánea de ese estado y otra la atención sucesiva y detallada que nos vemos obligados a prestarle para poder analizarlo, manifestarlo y hacernos comprender. Nuestra alma es un *tableau* móvil que describimos continuamente, aunque empleamos demasiado tiempo en intentar representarla con fidelidad. El alma es un todo compacto y simultáneo. La mente no avanza paso a paso como la expresión.³⁰³

El debate sobre las pasiones es uno de los principales y más vastos de la filosofía, de Aristóteles hasta la actualidad, y su trascendencia para el planteamiento de algunos de los principios fundamentales sobre los que se asienta la metáfora de las máscaras resulta innegable. En este capítulo expondremos únicamente una pequeña parte de las múltiples y complejas implicaciones que conlleva el concepto “pasión” como parte de un devenir históricamente determinado. Si bien resultaría admisible reconocer un cierto fondo transcultural común a la especie humana, no podemos asumir que una emoción sea experimentada de la misma manera en distintos momentos históricos y contextos culturales, ya que están codificadas de maneras muy distintas y los individuos presentan umbrales de tolerancia diversos. Las circunstancias culturales que desencadenan las respuestas emocionales varían según el nicho social y el marco geográfico y cronológico, así como el lenguaje que usamos para referirnos a ellas.

Dicho esto, en este capítulo nos centraremos en los códigos de expresión de algunas de esas pasiones tal y como aparecen codificados en algunos textos entre los siglos XVII y XVIII. Estas formas de codificación darán lugar a distintos repertorios destinados principalmente a los artistas. Haremos referencia a la relación del universo de las pasiones y la normatividad de los gestos con las formas de disciplinamiento que implican relaciones de poder y conocimiento. Siguiendo los estudios de Susan James y Philip Fisher, trabajaré sobre la hipótesis de que, si bien la filosofía en el siglo XVII defiende todavía mayoritariamente una percepción de la “pasión” súbita e intensa, también ve nacer las “pasiones frías”. Con este término se quiere indicar el tipo de placer intelectual que no implica la obnubilación de las capacidades racionales, sino que nace precisamente de su ejercicio³⁰⁴ También me serviré de las tesis de Albert O. Hirschman sobre el cambio de la concepción de la relación entre pasiones e intereses en el contexto de la emergencia del capitalismo

³⁰³ Diderot, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749.

³⁰⁴ Así, para Hume (y en cierto sentido, también para Spinoza), la razón no será sino otra forma de emoción más, *a calm passion* que sólo difiere del estado de las demás pasiones en el sentido de que deja de ser pasiva y se convierte en una determinación activa del sujeto.

moderno³⁰⁵. En el siglo XVIII la oposición entre la razón y la pasión se articula mediante los conceptos de interés, juicio, gusto, sensibilidad y simpatía, que llevarán gradualmente de las pasiones a las emociones. El goce intelectual primero, y el placer derivado de la acumulación del capital después, van a desplazar gradualmente a la pasión repentina y ardiente. Este conjunto de conceptos evolucionan como parte del entramado histórico en el que se insertan contenidos cambiantes dentro del discurso, mediante los que se pretende describir y dominar fenómenos que tienen en su base reacciones fisiológicas universales, pero culturalmente condicionadas³⁰⁶.

Antes de acometer esta breve incursión en el oscuro y enmarañado jardín de las pasiones, será necesario hacer algunas precisiones filológicas sobre el marco temporal y espacial que preside las distintas fases de su devenir. Sin duda, la conceptualización de las emociones en la cultura es tan compleja porque depende de otros desarrollos paralelos, como la noción de sujeto o de los procesos mentales. Por eso resulta imposible dar una definición, en un espacio tan reducido como éste, que abarque la infinita variedad de matices que da cada escuela de pensamiento en cada momento específico a cada una de las configuraciones de lo que hoy llamamos emociones. Pero sí es posible establecer unas líneas generales para orientar *grosso modo* el desarrollo de este capítulo. Durante los siglos XV y XVI el término en auge es *affectus*; el afecto está íntimamente vinculado al antiguo humanismo de matriz italiana al que de forma tardía se incluye una variante nórdica, cuya máxima expresión sería Erasmo de Rotterdam. Esta escuela de pensamiento concibe los afectos según un esquema principalmente aristotélico, centrado en los efectos de la retórica sobre el público.

A partir del siglo XVII se pone en circulación de manera hegemónica el término *pasiones*, que se irradia principalmente desde Francia a partir de dos núcleos principales: la fisiología cartesiana mecanicista y la teoría moral que encontramos en autores como La Bruyère o La Rochefoucauld. En este momento aparece también otro término, *sentiment*, que tendrá una mayor acogida durante el siglo siguiente. El sentimiento tiene que ver más con el descubrimiento de lo íntimo, de la sensibilidad; se le asocian otros términos como lo tierno, lo dulce y lo delicado. Ya en el XVII comienzan a aparecer las *cartes du sentiment*, mapas alegóricos en el que el paisaje interior de las almas sensibles se plasma en el papel como si de una geografía de lo íntimo se tratara. Finalmente, las *passions*, aunque conservando su forma léxica, van a cambiar radicalmente su contenido semántico a causa del impulso que les

³⁰⁵ Fisher, Philip, *The vehement passions*, Princeton, Princeton University Press, 2002; James, Susan, *Passion and Action. The Emotions on Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1997; Hirschman, Albert O., *The passions and the Interests. Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

³⁰⁶ El miedo, por ejemplo, es experimentado de forma similar por un hombre primitivo, un inglés del siglo XIX o cualquiera de nosotros, la diferencia radica en la forma en que se elabora la experiencia del miedo, cómo es juzgada por la comunidad, qué tipo de situaciones lo disparan y los significados que se le asocian.

imprimen las nuevas teorías económicas procedentes de Gran Bretaña (Adam Smith, Mandeville) y de sus seguidores en Francia. Aproximadamente a partir de mediados del siglo XVIII, el término *emoción* comienza a ser utilizado en algunos entornos sociales e intelectuales junto al de *pasión*. El concepto clave que articula este tránsito es el de *sensibilidad*, que enfatiza el vínculo de los contenidos emocionales entre lo biológico y lo psicológico. El siglo XVII había elaborado una teoría de las pasiones frías, y el XVIII descubre la coincidencia racional entre pasiones e intereses. Aunque no sea exhaustivo ni minucioso, este marco recoge, espero, el grado de comprensión del devenir de este conjunto léxico necesario para dar cuenta de esta parte del presente estudio. Dejaré a parte toda la vertiente religiosa del término *pasión* y su relación con el martirio cristológico, por quedar alejado de nuestro foco de interés.

Desde la preferencia por experiencias emocionalmente intensas pero poco duraderas, las pasiones del teatro barroco, hasta manifestaciones más tenues pero que se prolongan en el tiempo, características del romanticismo, encontramos un cambio de énfasis teórico respecto al objeto³⁰⁷. Un ejemplo de este tránsito es la evolución experimentada por la palabra inglesa *mood* que en el Antiguo Régimen se refiere a la ira y al humor de un carácter extremo, pero fue gradualmente adquiriendo otros matices, hasta significar una forma de estado anímico difusa, una disposición melancólica, como en el uso actual del adjetivo *moody*. El hecho de que el correlato de este cambio experiencial en el ámbito teórico muestre a veces un recorrido aparentemente inverso (de las pasiones frías del barroco a los excesos sentimentales del romanticismo), probablemente sea menos una contradicción que una forma de equilibrio compensatorio. Cuando las pasiones de una sociedad se consideran demasiado ardientes la tendencia es a temperarlas mediante la filosofía; cuando la temperatura emocional comienza a descender, el pensamiento trata de remontar en altura y despega hacia climas más cálidos. Cuando las pasiones se apoderan de la cotidianidad, cuando se vuelven estados continuos del ser, dejan de llamarse pasiones y adquieren los atributos de lo sentimental, primero, y, eventualmente, de lo emocional.

Subyace a toda esta teorización de las pasiones un presupuesto de orden económico que enfrenta dos lógicas: por un lado se plantea una economía del ahorro y la retención que se rige por el criterio de la carencia. Es el miedo a la pérdida que permea el discurso médico y que se manifiesta en la necesidad de control político, o en el dominio de sí como pilar de la construcción ética del

³⁰⁷ El aburrimiento, la nostalgia o la ansiedad son ejemplos de estados internos (*moods*) que sin embargo ninguno de nosotros diríamos que son pasiones, que tendemos a concebir hoy en día en un sentido de intensidad y brevedad más afín a la idea mayoritaria en el pensamiento barroco que a la idea de pasión-interés del XVIII. Tampoco nos resultaría ajena la noción, que encontramos en Descartes o Spinoza, de “pasiones frías” en el sentido en que decimos de un intelectual o de un artista que es un apasionado de tal o cual tema, aunque sea una persona muy tranquila.

yo occidental³⁰⁸. Por el otro, una lógica de la riqueza basada en la circulación del capital (identitario, en este caso) y la efusión expresiva en el que los valores máximos son darse, mostrarse tal cual se es, ser auténtico. Entregarse al otro es un imperativo que construirá el estilo de vida basado en la sensibilidad, que dará lugar a la cultura romántica a principios del siglo XIX. Es decir, en plena industrialización y auge del capitalismo frío y mercantil, cuyos principios legitimadores, como sostiene Hirschman, los encontramos ya en el siglo XVIII. La dialéctica en que se verán implicadas ambas tendencias se articula en torno a ese tipo de equilibrio compensatorio al que acabo de referirme. Así, el hombre-máscara controla hasta el mínimo gesto para no dejar escapar ninguna información comprometedoras sobre sus estados internos a las otras personas que lo rodean y que se han convertido en su público. A éste se contraponen al hombre-naturaleza, todo expresividad; quien, sin embargo, no puede evitar mostrarse; es decir, presentarse a sí mismo desde una determinada modalidad, la modalidad del yo que se manifiesta tal y como es. Por supuesto, el debate en torno al teatro y, de forma más amplia, la cuestión de la ficción como espacio de creación y modificación de las identidades, estará íntimamente unida a estas consideraciones. También la novela adquirirá esta función modeladora de sensibilidades; un instrumento por el que los lectores, mediante la empatía con los personajes, aprenden qué deben sentir, y no sólo cómo comportarse en determinadas situaciones. Como dice Philip Fisher:

En la experiencia estética sólo ciertas formas, como la novela gótica o los modernos filmes de horror, crean la duplicación en el lector del estado de excitación del personaje principal. La pornografía hace esto con la excitación sexual. El lector de una novela pornográfica. Se supone que el lector de una novela pornográfica puede llegar a experimentar excitación sexual e incluso alcanzar el orgasmo leyendo [lo que les sucede a] personajes que experimentan excitación sexual y orgasmo.³⁰⁹

No olvidemos que el siglo XVIII es el siglo que vio nacer la novela pornográfica, y que este tipo de literatura tenía, de forma a menudo explícita, una intención pedagógica, ya sea moral (Crébillon hijo titula su novela *Le Sopha, conte moral*) ya inmoral, como es el caso de la pedagogía de la depravación de Sade en *La Philosophie dans le boudoir*. Entre uno y otro, el ser humano, como entidad autorreflexiva, intenta descubrir su verdadero yo en un proceso epistémico complejo, repleto de vueltas y callejones sin salida, de autoengaño y falsas creencias sustentadas por variados intereses. A continuación analizaremos algunos aspectos que jalonan un pequeño fragmento de ese recorrido.

³⁰⁸ A propósito de la retención de las pasiones en los ejercicios de conciencia y la simbología de la áscesis cristiana, *vid.* Temprano, Emilio, *El árbol de las Pasiones. Deseo, pecado y vidas repetidas*, Barcelona, Ariel, 1994.

³⁰⁹ Fisher, *op.cit.*

Desde el punto de vista del teatro barroco, no tiene mucho sentido hablar de “pasiones frías”, y cualquiera que conozca suficientemente las obras de Shakespeare o Lope de Vega puede dar fe de ello. Pero también es cierto que, desde el punto de vista de la teoría de las pasiones, (es decir, de la explicación cognitivista de estos procesos del alma a lo largo del siglo XVII) la situación es justamente la opuesta. Para demostrarlo, haremos referencia a dos de los mayores pensadores del siglo, Descartes y Spinoza.³¹⁰ Tanto Spinoza como Descartes piensan acerca de las pasiones de una forma intelectualizada, en tanto que elementos mediadores en la relación del hombre con el conocimiento del mundo y de sí. En el marco de estas relaciones de conocimiento-control, la disyuntiva se plantea en el dominio de la razón y la violencia de los impulsos irracionales. La pasión se define como “pensamientos o estados del alma que representan cosas como buenas o malas para nosotros y son peribidas como objetos de inclinación o aversión”³¹¹. Generalmente, se las concibe como estados súbitos de gran intensidad emocional, capaces de desequilibrar el manejo del *kybernetés*, el piloto del navío, que alude a la conciencia de cada ser humano según la antigua metáfora estoica. Esa pasividad en la relación con la propia dirección se hace patente en estos estados de enajentamiento en los que el sujeto se encuentra en una situación de vehemencia, es decir, se encuentra fuera de sí (*vebe-mentis* significa literalmente “fuera de la mente”).

En la teoría de las pasiones cartesiana, éstas tienen manifestaciones de tipo interno (pulso, digestión, respiración) que se explican recurriendo a la mecánica de los *espíritus animales*,³¹² los cuales se producen en la sangre y llegan en forma de vapores hasta el cerebro y los demás miembros; y a las manifestaciones externas, o fisonómicas. Estas a su vez son de dos tipos: voluntarias e involuntarias. Las primeras, como los movimientos de los músculos y nervios del rostro, la expresividad de los ojos, nariz, boca, etc., pueden ser simuladas o disimular, de donde se extrae en consecuencia que obedecen con mayor facilidad a la voluntad. Las segundas dependen del flujo sanguíneo y humoral en general: enrojecer o palidecer, reír y llorar, etc., y sólo mediante grandes esfuerzos pueden reprimirse, aunque en ocasiones esto ni siquiera es posible. Descartes rechaza la división, consagrada por Santo Tomás

³¹⁰ Como el marco de los estudios en torno a estos dos autores es vasto y sería imposible hacer justicia aquí a todas las interpretaciones, he decidido guiarme principalmente por la interpretación de Antonio Damasio. En primer lugar, es la interpretación que mejor se ajusta al tipo de desarrollo que pretendo mostrar; en segundo, al ser Damasio un neurólogo a la par que humanista, puede dar cuenta con un peso de autoridad mayor que otro de la interacción, ya mencionada, entre psicología y fisiología que es fundamental en la articulación del tema de las pasiones. Damasio, Antonio, *El error de Descartes*, Barcelona, Drakontos, 1996; *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Drakontos, 2006.

³¹¹ James, *op.cit.*, p.4. En esta definición se destacan los aspectos pasivos y la vinculación de las pasiones con el placer y el displacer.

³¹² Los “espíritus animales” sustituyen, en la teoría cartesiana, los impulsos electroquímicos del sistema nervioso, son los “conductores” de las órdenes del alma al cuerpo. Descartes, René, *Las pasiones del alma* (1649), Madrid, Tecnos, 2006, pp. 71 y ss.

de Aquino, entre pasiones concupiscentes e irascibles, así como la consideración aristotélica de tres tipos de alma, una vegetativa, una sensitiva y otra racional. Para la teoría cartesiana el alma es una, única e indivisible, y se articula con el cuerpo mediante la glándula pineal. En este sentido, ya San Agustín en su vena neoplatónica había anunciado que todas las pasiones son especies del amor de Dios, y comparaba el fracaso de los filósofos a la hora de identificar esta unidad del alma con la incapacidad de los paganos para reconocer la unidad de Dios. El criterio tiende, pues, cada vez más a la homogeneización, que permite sustentar una unidireccionalidad de la voluntad y las funciones. El siglo XVII propondrá marcos teóricos capaces de dar sentido a las dos vertientes de las pasiones: son dones de Dios para nuestra supervivencia y florecimiento, pero también son impulsos destructivos. En el trasfondo de esta definición positiva y negativa se encuentra la definición de límites y formas de transmisión entre pensamientos y estados corporales.

Pero la teoría de Descartes propone también una epistemología de las pasiones, en las que éstas aparecen a la vez como obstáculos y prerequisites para el conocimiento. El filósofo propone además la distinción entre las pasiones propiamente dichas (que se producen en el corazón, sangre y espíritus) y la emoción intelectual que obtiene el alma-mente en los procesos reflexivos en que toma conciencia de su propia actividad. Este tipo de emociones frías, cerebrales, aunque no provienen del cuerpo, despiertan en él respuestas fisiológicas, por lo que a menudo su portador las confunde con las pasiones. Si se produce un conflicto entre ambas, el error para el intelecto proviene evidentemente del cuerpo, siendo el alma sede de la razón. En esta explicación, sin embargo, no deberíamos ver tanto dos emociones que entran en conflicto como dos niveles distintos, de los que el segundo se produce a través de la reflexión. La forma de domar las pasiones corporales es, según Descartes, llegar a disciplinarlas mediante la asociación del estímulo físico a un contenido mental correcto, o bien contraponiendo a una pasión negativa (el miedo, impulso de huir) otra positiva (la vergüenza, miedo a la infamia)³¹³. Las emociones del alma nos afectan más de cerca, tienen mayor poder sobre nosotros que las pasiones porque están directamente conectadas con el *cogito*, siempre y cuando seamos capaces de resistir a las llamadas a menudo contradictorias del cuerpo. El placer intelectual se produce en la conexión entre comprensión, perfección y voluntad. Cuando juzgamos que “se da que tal y tal es el caso” y nos apercebimos de que nuestro juicio es correcto, se suma al placer intrínseco al *cogito* un añadido que tiene que ver con la

³¹³ Después de un primer intento por reprimir las pasiones mediante la coerción, típico del renacimiento tardío y parte del siglo XVII (San Agustín, Calvino, Hobbes) aparecería una segunda fase, característica de las corrientes neoestoicas, en las que no se trata tanto de reprimir como de dirigir las pasiones. A esto nos referíamos con la metáfora del *kybernetés*. Una tercera fase, que ya comienza a apuntar en la teoría de Descartes sobre el uso compensatorio de las pasiones, es combatir el fuego con fuego, y usar las pasiones buenas para vencer las malas. Esta es la teoría de Hirschman, *op.cit.* cap. 1

autoconciencia de un ser en un proceso permanente de perfeccionamiento por medio de la voluntad férrea que la razón sabe imponer al cuerpo y al funcionamiento de sus mecanismos. Descartes relaciona este tipo de gozo intelectual al que produce el teatro, ya que, al quedarnos tan lejos los males que presenciamos en escena, el gozo que produce la toma de conciencia del propio entendimiento es más fuerte que el “cosquilleo” desagradable que sentimos en primera instancia, proveniente de una reacción física³¹⁴. Esta explicación viene a implementar la consabida explicación catártica aristotélica sobre la función pedagógica del teatro. La curiosa mezcla de pasividad y volición que implica la teoría cartesiana radica en la tesis de que el alma produce ideas a partir de las imágenes que recibe mediante la percepción; es cambiada por ellas, pero no tiene poder para alterarlas y sólo puede representarlas³¹⁵. Por otro lado, la voluntad es ciega y necesita del intelecto para ver. Sin embargo, la fuerza del deseo es hasta cierto punto autónoma, en el sentido de que puede realizar su voluntad convirtiéndose en su propio motor. La mecánica de transmisión entre deseos, cognición y acción implica una relación entre el alma y el cuerpo que es relativamente sencilla y transparente. Los procesos fisiológicos y cognitivos se efectúan siguiendo leyes similares a las de la física clásica, causa y efecto.

Pero este panorama se complicará progresivamente con la obra de Nicolás Malebranche (1638-1715), el “traductor” o intérprete de las teorías de Descartes en Francia. Malebranche es el introductor del ocasionalismo, una forma de filosofía que reconcilia el materialismo cartesiano con el agustinismo, desdibujando la distinción entre las pasiones que sólo afectan al alma y las que afectan al alma y al cuerpo. Para el francés, con la excepción de placeres y dolores corporales, las emociones brotan del alma y son esencialmente actos de voluntad, con lo que se desdibuja la asociación entre las emociones y el placer que en Descartes resultaba tan clara. Por supuesto, Malebranche está pensando en la cuestión del libre albedrío. El gesto moral, la capacidad de responder al bien o al mal, dependen de una decisión del individuo, aunque no totalmente. Así se compensa el exceso de pasividad que encontrábamos en la propuesta cartesiana de los mecanismos de la conciencia, la determinación lógica del *cogito*. Malebranche combina sabiamente los elementos de actividad (movimientos de la voluntad) y de pasividad (sensaciones, percepciones), de tal manera que la pérdida de control se manifiesta en la expresión de las pasiones: “si soy vencido por el miedo, mis emociones se verán involuntariamente reflejadas en mi rostro”³¹⁶. Esto distingue la actitud (*tenue*) digna del aristócrata que oculta la pasión o

³¹⁴ Descartes, *op.cit.*, p.167

³¹⁵ En el uso clásico de las *pathé* que encontramos por ejemplo en Aristóteles, la pasión se identifica con todo lo que es recibido de forma pasiva: estímulos, percepciones, sensaciones y sentimientos forman parte del amplio arco semántico del *pathos* de la cultura clásica y helenística. Auerbach, Erich, “De la passio aux passions”, en *Le culte des passions*, Paris, Macula, 1998, p. 54.

³¹⁶ James, *op.cit.*, p. 117.

manifiesta una expresión adecuadamente decorosa, de la conducta del hombre vulgar que se deja arrastrar por sus impulsos más primarios. Malebranche conserva la orientación mecánica de la teoría cartesiana; describe la comunicación de las pasiones como un proceso que se conforma según leyes dinámicas, hasta cierto punto autónomas, que pueden protegernos o exponernos. Pero es más pesimista que Descartes con respecto a las posibilidades que tiene el ser humano de controlar sus propias pasiones, a causa de la indefinición y labilidad de su voluntad (es difícil desear siempre lo que es bueno para nosotros). Recordaremos que, en el jansenismo, se recuperaba la distinción agustinista con respecto a la gracia. Todos contamos con la *gracia suficiente*, pero la *gracia eficaz* solo llega como un don divino, que nos permite superar la condición pecaminosa del género humano desde la caída de Adán.

Frente al tandem Descartes-Malebranche, Spinoza y Hobbes³¹⁷ optarán por la unidad entre alma y cuerpo. Insatisfecho con la respuesta cartesiana a la pregunta sobre cómo están conectados los estados del alma con los estados corporales, y decidido a rechazar las metáforas de la mente forjadas por el influjo de una religión organizada, Spinoza se centrará en la distinción entre acción y pasión y la independizará de la división volición/percepción. El movimiento está en la base de todo su sistema. El propio *conatus*, piedra clave de la construcción spinozista, que suele traducirse como la *perseverancia en el ser*, es un movimiento necesario para permanecer en el lugar que ocupamos, el lugar de la existencia. La acción se evalúa en términos de ese *conatus* o persistencia en el ser, cuyo motor son las pasiones³¹⁸. Según Spinoza, los humanos tenemos una disposición mimética, una forma de empatía que consiste en ser afectados por los otros, una manera de asociar la propia experiencia con la de los otros que normalmente funciona en beneficio de la supervivencia del individuo³¹⁹. El *conatus*, el impulso que tienen todos los seres, adquiere formas variadas según las pasiones y la percepción de las situaciones concretas. Spinoza es materialista, aunque su concepción de la materia es

³¹⁷ Dejaremos a un lado la teoría de Hobbes, más vinculada con el poder político. Baste decir aquí que se trata de una definición del poder como una forma más amplia que sustenta y constituye la fuerza de las pasiones. En la teoría hobbesiana cada átomo social experimenta un deseo de omnipotencia limitado sólo por el deseo de sus vecinos, lo que produce necesariamente el estado de violencia que el Estado está encargado de controlar.

³¹⁸ Parece que, desde un punto de vista puramente biológico y neurológico, la intuición de Spinoza fue mucho más acertada de lo que cabría esperarse, dada la falta de conocimientos científicos sobre biología de la época en que la idea de *conatus* fue concebida. En este sentido, las emociones no son sólo un mecanismo eficiente desde el punto de vista de la autopreservación, sino que están implicadas en la estructura bioquímica de los seres vivos de formas tan complejas que, todavía hoy, el conocimiento que tenemos sobre ello es desalentadoramente incompleto. A este respecto, *vid.* Antonio Damasio, *En busca de Spinoza*, op.cit. Por lo demás, para la fundamentación propiamente filosófica, he seguido la interpretación de Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2008.

³¹⁹ No sólo Spinoza; toda la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith está basada en la idea de *simpatía* natural entre los seres humanos. Las teorías de la socialidad son las protagonistas en el siglo XVIII.

distinta a la de los demás: la materia no es más que uno de los modos de manifestación posibles de la substancia. El cuerpo humano es presentado como un compuesto de varios atributos de esa substancia que mantienen un patrón estable de movimiento y reposo, en el que se identifican los modos de la extensión con los modos del pensamiento, como una especie de mapeado correlativo. Para Spinoza, el conocimiento de un efecto implica el conocimiento adecuado de su causa, y sólo mediante este conocimiento nos convertimos en individuos libres, es decir, activos. La fuente de esta actividad es, pues, el conocimiento racional de lo que sucede en nosotros al ser afectados por elementos externos y por qué sucede. Este proyecto es la búsqueda de una definición de substancia ontológica y conceptualmente autosuficiente, que prescinde de la separación entre *res extensa* y *res cogitans*. Cosas y conexiones físicas se corresponden con ideas y conexiones mentales. La idea que corresponde al cuerpo humano es la mente humana, ambos son el mismo individuo, ya sea bajo el atributo del pensamiento o del de la extensión. Las afirmaciones de Spinoza con respecto al problema mente/cuerpo que interesan a esta exposición pueden resumirse en las siguientes tres proposiciones:

(i) Muchas de nuestras ideas no provienen del cuerpo, sino que son externas a él (poseemos ideas de objetos físicos, procesos naturales o entidades abstractas).

(ii) Muchos eventos pueden producirse en nuestros cuerpos sin que tengamos ideas sobre ellos.

(iii) Sin embargo es innegable que existe una firme conexión entre ambos, tan fuerte que puede decirse que son lo mismo, solo que bajo distintos modos o manifestaciones.

Solo tenemos una experiencia de nuestro cuerpo en tanto que afecta o es afectado por otros cuerpos (no tenemos, por ejemplo, conciencia del funcionamiento de los espíritus animales). Toda conciencia es, pues, relacional. Este hecho produce la ausencia de un punto de referencia adecuado para llevar a cabo ciertos juicios. Esto es así porque la transición entre el conocimiento “inadecuado” que tenemos de las cosas y el adecuado que podemos alcanzar es de índole emocional; igual que ese “gozo intelectual” al que se refería Descartes cuando hablaba de la toma de conciencia de los propios procesos cognitivos. Las pasiones no sólo influyen en nuestra percepción del mundo, sino que la posibilitan. Este planteamiento puede interpretarse *ante litteram* como el comienzo de la fenomenología, la voz filosófica que se fija en la percepción y dice: no conocemos las cosas en tanto que seres *en sí*, sino en tanto que seres *para mí*, según cómo los *stimuli* afectan a nuestros cuerpos. La reacción al medio que constituyen las pasiones es, frente

a la pasividad perceptiva, un intento del ser por perseverar mediante la acción o la resistencia.

Spinoza da también importancia a la disposición mimética de los seres humanos. Reaccionamos imitando los afectos de otros, al ser afectados por ellos, y nuestra disposición a asociar objetos y pasiones es un modo de aprender de la experiencia, que normalmente funciona en nuestro beneficio³²⁰. Ya que el deseo/voluntad requiere una causa por la cual está determinado a existir y producir un efecto en cierta forma, lo que nosotros experimentamos como secuencias de ideas son los procesos comparativos de cadenas causales autocontenidas. De forma paralela, nuestro deseo de perseverar en el ser, inmersos dentro de la existencia con otros, produce un sistema de adaptación al medio en el que la imitación es vital para la supervivencia, además de un mecanismo inserto en lo más íntimo de la naturaleza humana. Volición y percepción no se presentan como dos procesos separados, sino como parte del mismo dispositivo reactivo. Somos activos o pasivos en relación con una determinada situación. Esto no está en función de qué parte de nosotros actúe (volitiva, vegetativa, etc), sino de la etiología de la situación. Somos actuados cuando nosotros mismos somos sólo la causa parcial o inadecuada de un pensamiento o idea, mientras que la idea no pueda ser explicada apelando exclusivamente a la mente (al contrario que en Descartes, donde *cogito* y corporalidad están separadas). Una idea adecuada es aquella que es completa, cuyos antecedentes causales son conocidos. Nuestras malas pasiones son ideas inadecuadas que adquirimos cuando algo actúa sobre nosotros, y que se distinguen de las fantasías, las sensaciones perceptivas, etc, por el hecho de que son una manifestación de nuestro *conatus*. Además, sólo pueden ser combatidas mediante otras pasiones, asesoradas por la razón, pero no por la razón pura. Ser activo (actuar) o pasivo (padecer) en una determinada situación, depende de las cadenas causales que determinan el *conatus*. Para Spinoza la función de la razón no es reprimir las emociones, sino educarlas para que dejen de ser pasiones, pasivas, y entren en la categoría de afectos activos. Es decir, que la preservación del ser humano depende por igual de mente y cuerpo; esta idea está en la base del materialismo, que se convertiría en la forma más radical de la filosofía ilustrada.³²¹

El resultado es que Spinoza rectifica hasta cierto punto lo que el neurólogo Antonio Damasio ha llamado “el error de Descartes”, la creencia de que cuerpo y mente llevan una existencia independiente, aunque interconectada mediante la glándula pineal y los espíritus animales; que cada uno de ellos está orientado hacia una dimensión distinta: *res extensa* y *res cogitans*. ¿Cuál es la relación de esto con el tema de nuestra investigación? Desde el aristotelismo, y

³²⁰ James, *op.cit.*, p. 148. Para la relación entre simpatía, imitación, imaginación y contagio de los afectos en Spinoza, *vid. Ética*, parte III, proposición XIV y ss.

³²¹ Spinoza se encuentra, de manera explícita o implícita, a la base de los desarrollos ilustrados del materialismo filosófico y científico: Diderot, La Mettrie, Helvétius, D’Holbach... *Vid.* Israel, Jonathan I., *Radical Enlightenment*, Oxford-N.Y., Oxford University Press, 2001.

a partir del pensamiento estoico, lo opuesto a la *passio* no es ya la *actio* sino principalmente la *ratio*. Esta dimensión racional que ordena y orienta la voluntad se pretende mantener fuera de las prerrogativas que sobre ella pudiera ejercer el cuerpo en forma de pasiones. Sin embargo, Spinoza descubre hasta qué punto están sutilmente imbricadas carne y espíritu, y plantea un sistema materialista pero no dualista, en el que las pasiones “inteligentes” (que son llamadas *afectos* por Spinoza) son lo que dirige el *conatus*, lo que permite al ser existir; algo así como una “racionalidad del cuerpo”³²². Esto desequilibra el sistema tal y como había sido transmitido por la tradición cristiana, y lleva las ideas de Descartes mucho más allá de lo que éste hubiera deseado. Razón y pasión no son para Spinoza enemigos, sino dos polos que conforman un mismo ser en una mixtura permanente de flujos y reflujos, composiciones y descomposiciones, más allá del sencillo planteamiento de la mecánica cartesiana de los cuerpos. Así vemos difuminarse la línea divisoria que distingue la representación del yo de su expresión naturalmente dada. Más allá de la volición como dominio, cada gesto, cada matiz del cuerpo o la voz, se llenan de intencionalidad. En el auge de una sociedad cortesana, las pasiones se incorporan a una compleja retórica de la seducción amorosa con raíces cristianas en la que el amor como sacrificio es identificado con un sufrimiento gozoso, que es el del mártir y el asceta, pero también el del enamorado que se lamenta de la crueldad de su amada o de las dolorosas circunstancias que lo separan de ella (Dante, Petrarca, Boccaccio), pero en ambos casos recurriendo a un vocabulario similar que hace referencia a los mismos códigos simbólicos. Esto produce la “confusión” entre el amor sacro y el amor profano, o más bien su yuxtaposición, como en el cuadro de Tiziano; la misma mujer, vestida o desnuda, se presenta como alegoría de cada una de las dos vertientes. Se produce así una línea de fuga similar a la disposición a asociar cuerpo y alma como superficies coextensivas, a través de las que transita, como un nómada, la emoción.

Por supuesto, hay que distinguir aquí el uso técnico que se hace de la terminología de las pasiones en la esfera erudita modelada por el cartesianismo, para no confundirla con su uso en la lengua común. En los círculos cortesanos el uso corriente de la expresión “pasión” se reservaba, como hoy en día, para el contexto amoroso y quizás para la ira y los celos; pero raramente era usado para referirse a las percepciones, al hambre o a la enfermedad, como hemos visto que hacía Descartes³²³. La pasión es un amor

³²² En este sentido, resulta interesante resaltar la fortuna de la cita de Spinoza, según la cual la inteligencia es un cierto equilibrio de las pasiones entre sí, y no algo distinto de ellas. Esta idea, retomada por Nietzsche, ha tenido un gran éxito en la filosofía contemporánea, especialmente en el pensamiento de Gilles Deleuze (*op.cit.*).

³²³ El siglo XVIII va a reelaborar la relación entre pasiones y percepción. En su obra el *De l'Esprit* (1758, discurso IV, cap. II), Helvétius propone la siguiente clasificación: los sentimientos se dividen en sentimientos propiamente dichos, que se corresponden con las pasiones artificiales (sociales) y sensaciones (o percepciones) que se corresponden, a su vez, con lo que él llama pasiones naturales.

impetuoso, apasionado, que excluye la ternura de un padre hacia su hija, por ejemplo. De hecho, no es extraño encontrar ya en el siglo XVII, por ejemplo en Saint-Évremond, la distinción entre pasión y emoción; una distinción de tipo cuantitativo, relativo a la gradación y la intensidad del afecto. Tampoco hay que confundir esta emoción con las pasiones frías cartesianas que citábamos arriba, y que se diferencian de las pasiones *lato sensu* de forma cualitativa, porque éstas provienen del cuerpo y aquéllas del alma. A este uso subyacía, desde el siglo XVI, y por influencia de la tradición lírica y de la retórica humanista latina e italiana otro tipo de competencia, el *affectus*, que se aplica al ámbito profano de la lírica cortesana. Ni que decir tiene que la Pasión de Cristo permanece constante en el lenguaje religioso como forma de sumisión voluntaria, de sacrificio, sobre todo a partir del ejemplo de San Francisco de Asís y el auge de la mística y la ascética. Si el estoico se abstraía del mundo para no dejarse tocar por las pasiones, que eran enfermedades del alma, el cristiano se somete al mundo para triunfar sobre él y sobre el cuerpo en un estado extático, de ebriedad del alma. Una vez más el lenguaje empleado es idéntico, por ejemplo en la alegoría del fuego: el corazón arde, se inflama.³²⁴

Este uso popularizado del léxico de las pasiones encontrará un amplio marco de expresión y resonancia en la obra de Pascal, y sobre todo en las obras teatrales de Corneille, encontrando su culminación en Racine. Comienza a hablarse de las *belles passions*, porque el espectador evalúa la autenticidad de las pasiones representadas en escena, y las juzga bellas o sublimes según el grado de intensidad que han alcanzado y la maestría técnica de su ejecución. La reacción del medio jansenista de Port-Royal no se hará esperar: Bossuet y Nicole se batirán en sus discursos contra las pasiones. El amor y la ambición son el blanco principal de sus ataques; precisamente el tipo de pasiones más peligrosas y las más exaltadas por los actores y autores teatrales. Hay en la tragedia una estilización de los afectos que genera como un mundo propio fuera del mundo, una religión fuera de la religión, un ámbito de libertad que despierta la desconfianza del pensamiento religioso (este elemento de la crítica de las pasiones teatrales será incorporado por Rousseau en su *Carta a D'Alembert*). Frente a la fenomenología spinoziana, la Escuela de Port Royal advierte que nos engañamos al pensar que nuestras relaciones con el mundo son estados del mundo. Como señalaron Bacon y después Malebranche, las pasiones son ante todo fuentes de error para el intelecto, por lo que resulta necesario dominarlas. Sea mediante la restricción, como el caso de los jansenistas y puritanos en general, o sometiéndolas a la férrea disciplina de

En este autor, tenemos ya una escala que va de un grado menor a uno mayor de complejidad, o lo que es lo mismo, de la mera percepción somática a la elaboración mental más compleja, siguiendo el siguiente orden: sensación/deseo/pasión/sentimiento. Si las pasiones correspondieran, según el *topos* clásico dieciochesco, a cosas tales como la ambición, la venganza o el amor, los sentimientos tendrían un carácter sofisticado en tanto que expresiones del yo social, cuyas manifestaciones encontramos en el arte, v.gr.

³²⁴ Auerbach, *op.cit.*, pp. 51-82; Díaz Mallorquín, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichembergen, 2008.

condicionamientos operantes, activos, como hacían los jesuitas según las fórmulas técnicas de la tradición humanística (y algunas otras nuevas, inventadas por Ignacio de Loyola), la visión objetivante del sujeto lo convierte en el amo de un feudo difícil de gobernar. El estudio de las pasiones convierte al hombre en un sujeto a la vez activo y pasivo del conocimiento científico, y para operar ese desacoplamiento el proceso debe ser desapasionado, frío. El individuo se ve a sí mismo como un espejo que refleja el mundo, cuya obligación es corregir el error que consiste en interpretar el mundo a través de las pasiones. Esto genera una perspectiva esclerotizada sobre ciertas formas de vida y de discursos divergentes, como lo demuestra el desagrado manifestado en Arnauld y Nicole respecto al libre fluir de los discursos de Montaigne, orientados por el humor del momento y la libre asociación de ideas, o el desprecio de Malebranche por los cortesanos³²⁵. El servilismo, la inconstancia de la mente, el deseo de agradarse uno a sí mismo o a los otros conducen, según estos cognitivistas puritanos, al error. En los jesuitas, sin embargo, encontramos más bien un uso estratégico de las pasiones que un rechazo absoluto³²⁶.

Ahora bien, si lo que buscamos es una sistematización de las pasiones y sus manifestaciones capaz de inspirar un ideal de autogobierno en conexión con las circunstancias sociales del momento, entonces deberemos dirigir nuestra mirada a los moralistas franceses, Montaigne, La Rochefoucauld, la Bruyère y Pascal, fundamentalmente. Ellos identifican las causas de las emociones en la vida mental³²⁷. Mientras que Aristóteles se centraba en lo que ocasiona las emociones *desde fuera* y en cómo estos estímulos afectan a la conducta (es decir, desde una perspectiva eminentemente persuasiva y psicológica), los franceses escogen un problema diferente. Lo que les preocupa es cómo las pasiones afectan al juicio e inducen una transmutación de las motivaciones. La pregunta que se plantea es de qué manera afectan los deseos al yo; ni siquiera

³²⁵ James, *op.cit.*, p. 174,176.

³²⁶ Este uso estratégico de los estados de ánimo en Ignacio de Loyola implica también tomarlos como signos de la voluntad divina que actúa en el examinando, con lo cual se piensan en parte como externos al sujeto. Esto es lo que él denomina “consolación” y “desolación”. Al elegir entre una cosa u otra (A o B), no sólo nos dejamos llevar por nuestras apetencias, sino que se cultiva una actitud de “indiferencia”, que nos permite hacer escrutinio de los estados de ánimo que intervienen en la decisión, analizarlos y tomar nota de ellos. Si al final resulta que tenemos más consolaciones respecto a una de las dos opciones (A), este será el camino “inducido” por Dios. Por lo tanto, es en nuestra conciencia de los movimientos anímicos, que se suponen inducidos por Dios, la que acaba determinando el mejor resultado. Vid. Artículo “Examination of Conscience”, en *Catholic Encyclopedia*, Detroit, Thomson/Gale, 2003; Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales, publicados bajo la dirección de D. Antonio María Claret y Clará*, Madrid, Corazón de María, 1926.

³²⁷ Elster, John, *Alchemies of the mind. Rationality and emotions*, Cambridge University Press, 1999, p. 76.

Descartes había llegado tan lejos³²⁸. La Bruyère expone por primera vez de manera clara el triángulo razón-pasión-interés como un circuito interrelacionado en el que “nada es más fácil para las pasiones que vencer a la razón; su mayor triunfo consiste en conquistar el interés”³²⁹. A partir del planteamiento de un problema semejante, comienzan a aflorar situaciones paradójicas, cuyo punto de partida es la hegemonía de la vanidad. Esta es la pasión por excelencia en un mundo en el que el principal capital en circulación es el prestigio; antes incluso que el dinero y el poder político, que dependen de él. La Bruyère plantea la llamada “paradoja del honor”, según la cual la gente desea ser estimada por gente a la que personalmente no estiman³³⁰. Otro caso, también paradójico, es el ejemplificado por la falsa modestia: “La hipocresía es el tributo que el vicio paga a la virtud”, dice La Rochefoucauld³³¹.

El concepto de interés está íntimamente ligado al amor propio, y no sólo abarca el interés material, sino también otros de carácter más abstractos pero igualmente mundanos, como el deseo de gloria. La necesidad de estima y de autoestima induce un doble fenómeno de engaño y auto-engaño, donde las motivaciones que originan la profesión de ciertas creencias ocultan otras motivaciones. Quienes, como los moralistas franceses, toman a su cargo la tarea de desentrañar estos complejos procesos de enmascaramiento del yo frente a sí mismo y frente a los otros, se convierten en los incitadores de una profunda sospecha sobre las motivaciones últimas del ser humano. La aportación anglosajona consistirá en retirar el juicio necesariamente negativo que pesa sobre los intereses. En el siglo XVIII, los intereses serán considerados como el motor principal del progreso económico y de la socialidad. Bien es cierto que podemos encontrar algún resto de esta negatividad asociada a la naturaleza humana en la frase de Hume “every man must be supposed to be a knave”. Lo grave para Hume, como en general para la escuela escocesa, en la que se incluye Adam Smith, no es que las pasiones nazcan del egoísmo, excepto si ese egoísmo se traduce en una tendencia antisocial³³².

Pero volvamos a los moralistas franceses. La relación de estos autores con la tradición anterior de lo que Foucault llamaba las “tecnologías del yo”,

³²⁸ Descartes hace un análisis determinista de las pasiones, mientras que La Rochefoucauld y La Bruyère las explican como mecanismos que influyen en el pensamiento, en la forma de un flujo bidireccional, y así toman conciencia de las contradicciones, el autoengaño y los mecanismos de disimulación de disonancias cognitivas.

³²⁹ La Bruyère, Jean de, *Les Caractères*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 77.

³³⁰ Este fenómeno había sido ya mencionado por Cicerón, como nos recuerda Montaigne, pero hasta ahora no había constituido el núcleo de ninguna teoría moral.

³³¹ La Rochefoucauld, *Máximas*, Madrid, Akal, 1984, p. 54 (máxima 218).

³³² Hirschman da cuenta de este largo proceso de formación del concepto capitalista de interés como complementario, y no antitético de las pasiones. La distinción entre pasiones tranquilas (*calm*) y violentas (*violent*) no descansa sobre un único criterio, el de intensidad, sino principalmente sobre el criterio de racionalidad. Lo que hoy llamaríamos cálculo de intereses. Hume nos advierte de que no debemos confundir una pasión tranquila (*calm*) y una pasión débil (*weak*). Por ejemplo, el *love of gain* es una pasión tranquila, no-violenta, aunque puede ser intensamente vivida (*strong*).

encarnada por los filósofos helenísticos (en particular los estoicos), cuya percepción del mundo y de la existencia había sido promocionada por el cristianismo, no es en absoluto unitaria. Montaigne se adhiere parcialmente al estoicismo, sobre todo al de Plutarco, mientras que La Rochefoucauld desconfía de la antigua escuela. Tanto es así que en el frontispicio de las *Maximes* observamos un detalle de la ilustración que muestra un busto de Séneca desenmascarado, y bajo la máscara, un rostro gesticulante que desmiente la aparente serenidad del rostro-máscara que lo cubre. También Pascal desconfía de los estoicos, entre otras cosas porque, según sostiene, el ideal heroico de resistencia e insensibilidad a las desgracias que proponen (la *ataraxia*) es algo inalcanzable. De esta forma, se engañan ellos mismos pensando que pueden alcanzar un grado de perfección semejante; no se trata, como ya hemos dicho, de huir del mundo, sino de someterse a él. Por supuesto, aunque en las obras de La Rochefoucauld y Pascal encontramos ataques explícitos a las doctrinas helenísticas, muchos de los argumentos a los que recurren están sacados de estas mismas fuentes. Algo parecido pasaría con la obra de Spinoza, al que sólo se citaba para criticarlo, pero que era más leído de lo que se podría pensar atendiendo exclusivamente a esas menciones³³³. Sea o no reconocida, la influencia del estoicismo permea todo el siglo XVII con su particular construcción del ser humano. El mundo anglosajón sigue en términos generales el camino planteado por los moralistas franceses, como demuestra la obra de A.O. Lovejoy. En Francia, por supuesto, tanto los jansenistas como los católicos ortodoxos, personajes en fin tan distintos como Bossuet, Fénelon, Pascal o Nicole, se sirven, en su cruzada contra las pasiones, de los argumentos de estos moralistas³³⁴.

El método y el estilo que ponen en marcha estos autores con su particular manera de moralizar, enfatiza una vez más la naturaleza paradójica de los razonamientos en los que se inmiscuye la pasión mediante lo que Jon Elster llama “mecanismos reversos”³³⁵. Una máxima acentúa un aspecto de la experiencia humana a menudo contraria a las convenciones de la opinión general y recibida, sin dejar por ello de ser cierta. De ahí que a menudo resulten paradójicas, aunque nunca ambiguas, ya que se las presenta como verdades universales. Sucede con las máximas como con los proverbios: una máxima y su contraria pueden ser ciertas sin llegar a contradecirse necesariamente. Simplemente, se aplican a contextos distintos o a dimensiones diferentes de una misma experiencia. En este sentido, Mme. de Sévigné y Mme. de Lafayette adaptarán las máximas de la Rochefoucauld cuando

³³³ Al menos hasta el siglo XVIII, pues entre los *philosophes* encontramos un neo-epicureísmo que desplaza la postura estoica, y que se funde con el nuevo materialismo de un Helvétius o un Holbach.

³³⁴ Citaremos como ejemplo la obra de Jacques Esprit *De la Fausseté des vertus humaines*, París, 1678 y de Jean Domat, amigo de Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*, París, 1677. Podemos considerar a Pascal un jansenista de pleno derecho, con numerosos contactos con la escuela de Port Royal.

³³⁵ Elster, *op.cit.*

resultan demasiado drásticas, suavizándolas para adaptarlas a sensibilidades más delicadas. La Bruyère, en concreto, lleva su exageración al extremo de trabajar a partir de estereotipos, sus *Caractères*, que no son sino caricaturas de los vicios personificados como criaturas ridículas.

Digamos, pues, que los moralistas franceses toman conciencia del doblez, de la otra cara oscura de todos los asuntos humanos, como la virtud que es sustentada por uno o varios vicios ocultos, dos verdades contradictorias pero ambas ciertas... este tipo de fenómenos les lleva a preguntarse por las motivaciones. Pascal se preguntará, como Wittgenstein muchos años después, ¿es posible que esté obrando bien por malas razones? Y en ese caso ¿soy bueno o soy malo? Sin embargo, entre todos ellos solo La Rochefoucauld nos ofrece algo parecido a una teoría de las motivaciones humanas que nos permita entrever la noción de motivación inconsciente. Es una psicología que se vuelve hacia la mitología. Para él, la principal motivación del ser humano es el *amour-propre*, que es proteico y puede tomar la forma del orgullo, de los celos, de la vanidad, de la envidia... Este amor propio es como la caja de Pandora, de la que brotan todos los males que aquejan a la humanidad. El sujeto permanece permanentemente polarizado hacia sí mismo, lo que produce todos los vicios e incluso algunas virtudes aparentes que son también efecto suyo. Somos, piensa La Rochefoucauld, nuestros propios espectadores, actuando constantemente para nosotros mismos. Esta teoría, más radical que las anteriores, reconoce en el inconsciente la teatralidad de la persona: “estamos tan acostumbrados a disfrazarnos ante los otros, que finalmente nos disfrazamos ante nosotros mismos”³³⁶. De acuerdo con la interpretación de Jonas Barish, “él [La Rochefoucauld] no ve estas máscaras como modelos ni recomienda usar la debilidad de otros hombres contra ellos [...] Si la sociedad es un conglomerado de máscaras, en donde los hombres habitualmente tratan de apantallarse unos contra otros, la ironía de la situación reside en el alto porcentaje de fracasos”³³⁷. Podemos ver aquí una diferencia sustancial con el planteamiento de la teoría política del siglo XVII, que señalábamos en Mazarino y Hobbes, y antes que ellos en Maquiavelo, cínica y utilitarista. La humildad fingida se convierte en una táctica para someter al otro, mientras que la auténtica modestia implica mostrarse ante los demás sin disfraz y, por lo tanto, nos hace vulnerables. Aquí reside la distinción entre exhibirse y mostrarse. Según el planteamiento desolador de La Rochefoucauld, muchas virtudes aparentes están formadas por varios vicios, así el “virtuoso” se convierte en una caricatura de sí mismo (como en los caracteres de La Bruyère). Ellos no están pensando en el teatro, sino en la cualidad teatral de la vida en el París cortesano³³⁸.

La Bruyère se centra en los efectos adictivos de las pasiones, en el descontento que producen; por ejemplo, en el caso del cortesano. La virtud

³³⁶ *Máximas*, *op.cit.*, p.42 (máxima 119). *Vid.* también *Réflexions*.

³³⁷ Barish, *op.cit.*, p. 212-213.

³³⁸ *Ibid.*, p. 219.

como una destreza social da lugar a lo que podría calificarse como “incertidumbre del principio de virtud”, según el cual toda virtud puede llevarse a cabo por razones no virtuosas. Los actos virtuosos, para conservar su pureza y efectividad, deben permanecer desconocidos; así la virtud se esconde para dejarse conocer. Esto nos recuerda la pérfida actuación del vizconde de Valmont en *Las amistades peligrosas*. Él da limosna a una familia de campesinos deshauciados, siendo consciente de que el criado de la Presidenta Tourvel, a quien desea seducir, está espiándolo, y sabe que irá de inmediato a contar todo cuanto ha visto a su ama. La Rochefoucauld extiende este argumento, desdoblado al sujeto interior en una audiencia: el sujeto se encuentra frente a sí mismo como si su alma fuera un teatro. Dado que la virtud nunca puede estar segura de sus motivaciones, la sospecha parece ser su mejor síntoma. El falso caballero oculta sus defectos, mientras que el auténtico caballero se conoce y se muestra tal cual es, sin miedo. Para que esta figura moral tenga lugar se precisa una distinción que opera como autorreconocimiento: “Estamos tan acostumbrados a diferenciarnos de los otros que acabamos por distinguirnos de nosotros mismos”³³⁹. Así se genera un hábito (*coutume*) en la forma de mecanismo de discrepancia del sujeto consigo mismo cuya base es la existencia, real o imaginaria, de un “otro interiorizado”, por usar la expresión de Charles Mead³⁴⁰. Entre los siglos XVII y XVIII se produce una exploración moral del ego a partir de la mirada del otro: deseo que el otro me ame/admire tanto como yo merezco, es decir, tanto como yo me amo a mí mismo, aunque para ello tenga que engañarle. Finalmente, a veces hay que disfrazar la virtud para que la gente la reconozca; he aquí otra paradoja. Pascal lo expresa de otro modo, diciendo “si quieres comenzar a tener verdadera fe, primero arrodíllate y comienza a rezar”, destacando así el carácter performativo de las pasiones y la virtud. Por otro lado, se da cuenta de que la razón no siempre consigue abarcar el turbulento paisaje de las pasiones, “el corazón tiene razones que la razón desconoce”.

Los moralistas franceses no ofrecen clasificaciones sistemáticas de las pasiones, ni analizan las condiciones cognitivas en que se encuentran envueltas. Lo que hacen es tratarlas desde una perspectiva pragmática y ética. Para ello, desarrollan el lenguaje de la máscara y el velo en referencia a la relación ambigua y opaca que se establece entre autestima y motivaciones en el fuero interno del hombre. Esta cuestión atañe de manera directa al tema de la expresión de las pasiones. En el análisis de cómo las emociones son presentadas ante otros, distinguen entre el *velo* (que oculta una emoción sentida) y la *máscara* (que muestra una emoción no sentida). En el medio cortesano estos fenómenos invaden todo el ámbito social, uno podría decir que la sociedad está comuesta por personalidades artificiales, *composé de mines*. A veces una máscara cae y la arrogancia ocupa su verdadero lugar en el rostro.

³³⁹ La Rochefoucauld, *op.cit.*, p. 42 (máxima n° 119).

³⁴⁰ Mead, George H., *Espíritu, persona y sociedad desde el punto de vista del conductismo social*, Barcelona, Paidós, 1973.

Sin embargo, según la etiqueta imperante en la buena sociedad, tampoco es honesto mostrar las propias emociones con demasiada libertad; sobre todo si éstas son vehementes y excesivas. Este discurso surge en una cultura que va a trabajar el secreto encanto de la represión emocional, no como un fin en sí misma, sino para azuzar y avivar, al tiempo que lo canaliza, ese “fuego” de las pasiones. La eficacia de una máscara, nos dice Elster, puede igualmente verse afectada por la necesidad de colocar un velo, si tenemos que ocultar lo que sentimos hacia una persona mientras que simulamos el mismo sentimiento frente a otra.

De acuerdo con La Bruyère, el velo reduce la eficacia de la máscara. Nuestra habilidad para atravesar un velo o desenmascarar puede verse afectada también por los velos o máscaras que nosotros llevamos puestos, por lo que las personas acostumbradas a mentir o a engañar son engañadas con tanta facilidad como ellos mismos engañan a otros. El enmascarador profesional es fácilmente desenmascarado debido a ese hábito que permea su existencia. Así, los mentirosos y manipuladores compulsivos como Valmont y Mertreuil, encuentran refugio y alivio en su mutua compañía. A veces una máscara puede servir como velo, como denuncia Montaigne, cuando una emoción viciosa se cubre de la apariencia de virtud. Esta situación se complica con la aparición de un tercero en discordia, en lo que Stendhal define como *amour de pique* o amor por despecho. En su novela *Le rouge et le noir*, el personaje de Julien Sorel hace creer a su amada que la ha olvidado y se ha enamorado de otra para avivar sus celos y su interés por él. El tercero, en este caso, tanto si actúa como competidor o como intermediario, es una figura constante en los relatos de amor tanto en la antigüedad (Páfilo) como en la modernidad temprana (la Celestina).

La conciencia de sí, la capacidad de reconocer las propias motivaciones ocultas, forma parte de un conjunto de tecnologías del yo que articulan las maneras de expresar u ocultar las pasiones. Con los moralistas franceses, el valor epistémico de las pasiones tomará un nuevo rumbo: ellos se preguntan cómo es posible que el yo se oculte algo a sí mismo, cosa inconcebible desde un punto de vista lógico, y hasta qué extremo puede llegar³⁴¹. A menudo nos sucede que experimentamos una pasión, como la ira o el amor, sin ser verdaderamente conscientes de ello, incluso cuando el resto de la gente puede verlo con toda claridad. Como en el cuento de Andersen, *El traje nuevo del emperador*, la convención social que impone el tabú del silencio sobre la base de un respeto implícito a las convenciones y el estatus de clase es tan fuerte que nadie denuncia lo que para todos resulta evidente. La confusión puede llevarnos también a equivocarnos al identificar la pasión, como es el caso de Emma, el personaje de Jane Austen, que confunde su abulia y aburrimiento

³⁴¹ Por supuesto, los moralistas franceses no conocen a Freud, por lo que la idea de inconsciente les es ajena. Esto significa que su actitud ante este problema sea radical: quien se engaña, lo hace a sabiendas.

crónicos con un estado de enamoramiento. Para activar el autocontrol a tiempo, la detección de la emoción debe ser inmediata.³⁴² Montaigne lo expresa magistralmente en un fragmento de sus *Ensayos*: “Los nacimientos de todas las cosas son débiles y delicados. Por eso hay que tener los ojos abiertos en los inicios, pues, así como en su pequeñez no se descubre el peligro, cuando ha crecido no se descubre ya el remedio.”³⁴³

El personaje de Mme Lafayette, la Princesa de Clèves, incide también en el tema tan querido de la literatura amorosa, del amor que se desconoce a sí mismo hasta que ya es demasiado tarde. Por ello, la razón moral para estos autores del siglo XVII debe ser (i) desinteresada y (ii) desapasionada. Entiéndase “razón” en una acepción que no sólo incluye el conocimiento científico sino también y principalmente el conocimiento moral de las personas. La cualidad de un hombre *raisonnable* no es la racionalidad instrumental del maquiavélico, sino la integridad, la calma e incluso un cierto altruismo. La avaricia extrema es, por tanto, una forma irracional y patológica de la conducta, exactamente igual que los celos, por mucho que esté legitimada por razonamientos económicos positivos (más adelante, la escuela escocesa del siglo XVIII va a proponer una reconciliación entre pasiones e intereses: si la pasión por el dinero no es avaricia desmedida, sino un valor productivo en la sociedad, entonces es buena). En la teoría aristotélica las pasiones son factores de mediación en procesos causales coherentes: odiamos a alguien que nos ha ofendido. Pero La Bruyère y La Rochefoucauld descubren que también odiamos y seguimos acosando a quienes nosotros mismos hemos ofendido; algunas pasiones se retroalimentan. Esta realidad paradójica de la psique es expresada de manera magistral por la máxima número 304: “A menudo perdonamos a quienes nos aburren, pero jamás a quienes nos encuentran aburridos”. Los moralistas franceses descubren una serie de principios paradójicos de la acción regida por emociones, que Elster resume en los siguientes cuatro puntos:

- (i) Ayudar a alguien me hace amarlo.
- (ii) Hacerle daño a alguien me hace odiarlo.
- (iii) Ser ayudado por alguien hace que le odie.
- (iv) Ser dañado por alguien me hace amarlo.

El último sería el caso, por ejemplo, del célebre Síndrome de Estocolmo. Aunque ninguno de los autores citados hace referencia explícita de este último

³⁴² Antes de Montaigne, encontramos esta detección anticipada en los ejercicios de conciencia socráticos (la *vida examinada*) y sus transformaciones sucesivas, primero de mano de los estoicos y, ya en la época de Montaigne, en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Es un filón rico y longevo de la auto-vigilancia que incluye las propias motivaciones.

³⁴³ Montaigne, *op.cit.*, p. 1522.

punto, está presente en sus reflexiones, ya que puede deducirse de los otros tres. La ingratitud queda caracterizada, pues, no como una falta o carencia, sino como un sentimiento activo de hostilidad hacia el benefactor porque éste, al ayudarnos, nos hace sentirnos en deuda con él. Nos hace sentirnos inferiores, dependientes. En semejantes situaciones de asimetría, se producen respuestas emocionales irracionales, para las que el sujeto a menudo inventa motivos racionales para la acción, de manera que no tenga que reconocer los auténticos móviles de la acción³⁴⁴. De esta manera se produce lo que podríamos llamar un “falso reconocimiento” a base de excusas.

Este enfoque de las pasiones es fenomenológico y subjetivista en el sentido de que es la percepción, la sensación, el modo en que captamos el objeto, lo que determina la respuesta. Dicha respuesta puede ser una idea, una emoción o la combinación de ambas (y no una caracterización ontológica del estímulo como “bueno” o “malo” en función de una esencia inmutable del objeto). Este es, desde luego, el planteamiento de David Hume cuando asegura que “no hay nada en sí mismo valioso o despreciable, deseable u odioso, bello o deforme, sino que estos atributos nacen de la particular constitución y estructura del sentimiento y afecto humanos”³⁴⁵. Hume va mucho más lejos que los moralistas franceses, al proponer que debido a ello muchas de nuestras respuestas resultan inesperadas, ya que no están sustentadas sobre mecanismos causales específicos. La causalidad es más bien la lógica con que nosotros dotamos a los acontecimientos, y el conocimiento científico no debe, pues, dirigirse hacia las causas, sino hacia los efectos.

Esta aproximación empirista de Hume tiene serias consecuencias sobre la teoría de las pasiones y sobre su particular concepción de la idea de sujeto, puesto que trata de sustituir una psicología del espíritu por una psicología de las afecciones del espíritu. La naturaleza humana consiste en ser afectada, todas las demás ideas esencialistas sobre la naturaleza humana son formas de naturalización de juicios circunstanciales. La “paradoja” de Hume consiste en presentar un sujeto que se supera sin dejar por ello de ser pasivo. El atomismo latente en su filosofía se manifiesta en la idea de una división infinita del yo en percepciones, cada una de las cuales integra un pequeño yo que es absoluto en el momento de la percepción y desconoce a los demás³⁴⁶. Sólo el proceso de reflexión y la memoria nos dan la sensación de una unidad del sujeto indivisible, ya que establece relaciones (*rappports*) entre las distintas percepciones. Su crítica no va dirigida a las relaciones, sino a las representaciones, y a través de ellas, a la racionalidad como potencia hegemónica. Hume “atomiza” el sujeto, porque es un sujeto que se constituye

³⁴⁴ He aquí lo que la psicología contemporánea llama “racionalización”, un mecanismo inconsciente de lo más frecuente para la resolución de disonancias cognitivas. Para este último término, *vid.* Festinger, Leon, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stranford, Stranford University Press, 1957.

³⁴⁵ Hume, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 216.

³⁴⁶ Hume, “On Personal Identity”, en *A Treatise on Human Nature*, 11739-1740, libro I, parte IV, sección VI.

en lo dado, en la experiencia tal como ésta se da. Estas unidades tienen un rasgo característico que consiste precisamente en ese darse, en ese ser producto de la experiencia reflexiva, de la percepción. Dicha afirmación es válida sólo en el caso de que tengamos en cuenta el *caveat* humeano: “La comparación con el teatro no debe hacernos extraviar... No tenemos el más remoto conocimiento del lugar en el que se representan estas escenas, ni de los materiales que las constituyen”. El sujeto aparece en última instancia como incognoscible para sí mismo, y como algo irreductible a la sumatoria de todas las “máscaras” o elementos integrantes, de ahí el carácter no conclusivo de la sección dedicada a la identidad personal en el *Tratado sobre la naturaleza humana*. La imaginación, que genera esta sistematización del flujo de las percepciones no aparece como un agente, sino como el lugar en el que se dan las relaciones entre percepciones. En este caso el lugar no es diferente de lo que sucede en él³⁴⁷.

El empirismo no plantea el problema de un origen del espíritu y un destino del mismo que deba elegir entre la razón o las pasiones, sino que plantea el problema de la constitución del sujeto. El espíritu no es sujeto, en el sentido de agente, sino en el sentido de que está “sujetado”, sometido (*sub-iectum*)³⁴⁸. Las consecuencias de una semejante teoría del sujeto sobre la concepción de las relaciones humanas y los afectos es de amplia portada. En primer lugar, la sociedad es el medio de las pasiones, el lugar donde estas nacen y se desarrollan. Las pasiones son sociales, puesto que sociedad y pasiones se implican mutuamente, y la función del entendimiento es hacer sociable una pasión y social un interés. En realidad, la distinción entre razón y pasión es para Hume meramente analítica, metodológica, ya que en la naturaleza humana se dan siempre juntas y mezcladas. El entendimiento es el movimiento de la pasión que deviene social, y refleja el interés; por tanto, el espíritu no es naturaleza o no tiene otra naturaleza que la sociedad. La idea no tiene un carácter necesario, sino que aparece como lo dado en tanto que es dado. En cuanto a su teoría de los afectos sociales, el hombre es mucho menos egoísta que parcial, lo que significa que la simpatía funciona, sólo que funciona mejor con los que nos son más allegados y pierde fuerza a medida que los afectados por la acción se alejan del circuito de nuestro interés por ellos. Frente a los contractualistas (Hobbes, Rousseau) Hume no define la sociedad en términos negativos (egoísmo) sino positivos aunque parciales, como una especie de “generosidad limitada”. Como vemos, este planteamiento pragmático de las relaciones humanas es típicamente británico,

³⁴⁷ Para este estudio de Hume he seguido principalmente la obra de Gilles Deleuze, *Empirismo y Subjetividad*, Gedisa, Barcelona, 1996.

³⁴⁸ En realidad, la etimología de la palabra tiene más dimensiones. Derivado del verbo *iacere*, yacer, *sub-iacere* tiene el doble sentido de subyacer, literalmente “poner debajo de” (en este sentido el sujeto es lo que hay debajo de las manifestaciones externas de la persona, el *hypokeimenon*). Pero también conlleva una relación de poder, como señalo en el texto, “estar sometido a”, de ahí la sujeción. En este último sentido, el término es afín a otro derivado de *iacere*, *ab-iectum*, lo que se humilla, lo que es arrojado. *Vid* Coromines, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2008.

aunque bien mirado, resulta de ella una explicación del altruismo menos cínica, menos “antipática” que la de La Rochefoucauld, que la concebía básicamente como una gran virtud aparente compuesta por pequeños vicios cuyas motivaciones aparecen disimuladas. También Mandeville, en su *Fábula de las abejas* se decantará frente a Adam Smith por este planteamiento cínico de las realidades sociales y morales. Al contrario que los partidarios del contrato social, Hume prefiere concebir la comunidad como una reunión de familias y no como un grupo sometido a limitaciones sobre la base de un acuerdo previo. En este contexto, el sujeto puede definirse gradualmente a sí mismo superándose a medida que reflexiona sobre sí y sobre lo que lo rodea. El sujeto genera creencias a partir de sus inferencias, e invención gracias al artificio.

De hecho, encontramos en Hume toda una teoría del artificio que es iluminadora a la hora de comprender cómo puede llegar a extenderse la simpatía a otros sujetos. La moral dispone de la regla y del sentido de lo general que la anima. Así, establece relaciones con la naturaleza, por un lado, por medio de las tendencias que siente en su fuero interno y que lo impulsan; y por otro con la cultura, a través de las instituciones. La única alternativa para las pasiones es ser satisfechas de forma artificial, oblicua, o bien ser negadas por la violencia represiva. Esto nos lleva a la idea, que también encontramos en el utilitarismo de Bentham (un experto de las formas físicas y teóricas de la represión y la vigilancia, creador del panóptico³⁴⁹), de que la necesidad es natural, pero su satisfacción es artificial. La función del artificio es, paradójicamente, lo que posibilita eso que llamamos la “naturaleza humana” tal y como la conocemos: “Lo que el artificio asegura a la simpatía y la pasión naturales es una extensión en la que se podrán ejercitar, desplegarse naturalmente, solamente liberadas de sus límites naturales. Las pasiones no son limitadas por la justicia, sino ampliadas, extendidas”³⁵⁰. Así pues, incluso los mecanismos más aparentemente represivos, limitadores y negativos de la ley, son en realidad formas de generar experiencias que dan salida a las pulsiones pasionales bajo la forma de conductas socialmente elaboradas. No es que haya un menosprecio de la naturaleza, sino que Hume atribuye una importancia simétrica a la naturaleza y a la cultura; en tanto que seres humanos somos en igual medida naturales y artificiales.

La afirmación de que la simpatía³⁵¹ es tan importante como el egoísmo para garantizar la supervivencia llega de la mano de Hume, en un momento en que

³⁴⁹ Vid. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

³⁵⁰ *Traité ... op.cit.*, p. 610.

³⁵¹ De hecho, en el *Treatise of Human Understanding*, Hume propone tomar en consideración que la simpatía no sólo es un mecanismo que sirve para “sentir lo que el otro siente”, sino que va más allá, permitiéndonos suplir las lagunas de las reacciones emocionales del otro. Este sentido nos dice qué debería sentir el otro en determinadas circunstancias incluso si no da muestras de sentirlo. Un ejemplo de esto podría ser la vergüenza ajena (el ejemplo es de mi propia cosecha, Hume se refiere al caso de alguien que presenciara un peligro inminente para alguien que está durmiendo e ignorante del peligro). En *Treatise... op.cit.*, libro 2, sección 7, pp. 417-20.

la inmensa mayoría de las teorías morales tomaban como fundamento de lo social el egoísmo, como veíamos a propósito del interés y el amor de sí en las máximas de los moralistas galos³⁵². La esencia de la sociedad para Hume no es la ley, sino la institución. Frente al contrato, Hume propone pensar en la promesa como el acto fundacional de la comunidad humana. Lo que Hume denomina “regla general” es una institución, porque el legislador en realidad no legisla, sino que instituye la regla, tal como lo entiende Deleuze. El problema que encontramos en las relaciones entre la naturaleza y la sociedad no es revelado en el conflicto entre el derecho y la ley, sino entre las necesidades y las instituciones: la institución, modelo de acciones, es un sistema prefigurado de satisfacción posible. Esta posibilidad de satisfacción de las necesidades se lleva a cabo por medios oblicuos, indirectos, que satisfacen a la vez que reprimen. Dos ejemplos de esto último los encontramos en la institución del matrimonio con respecto a la necesidad sexual, y en lo que hacen las leyes que regulan la propiedad con respecto a la avaricia. La institución escapa a la ley, la supera y le da sentido, pero la ley no abarca a la institución.

Si la filosofía del siglo XVII privilegiaba la filosofía estoica, Hume simpatizará más bien con la postura del escéptico, con su rechazo radical de toda ontología y toda metafísica. Por ello, la filosofía de la experiencia no es solamente la crítica de una filosofía de la sustancia, sino también de una determinada filosofía de la naturaleza. Si las formas de la moral que hemos visto con anterioridad plantean un hiato irreconciliable entre el deber ser del hombre y su ser actual, Hume nos propone una concepción del ser humano como ser artificial y ser natural, sin que se produzca por ello contradicción alguna. El planteamiento humeano sólo es aparentemente paradójico; o sólo lo es en la medida en que el razonamiento paradójico se opone a la opinión recibida y generalmente aceptada. La crítica alcanza también a la idea de representación, es decir, a la cuestión de la mimesis, y su corolario es que el espíritu no refleja a la naturaleza. Esta idea había sido defendida por incontables corrientes filosóficas, como pone de manifiesto Richard Rorty en su libro *La filosofía como espejo de la naturaleza*³⁵³. El sujeto no “copia” la naturaleza, sino que está formado por un conjunto de percepciones (apariencia) que constituyen lo dado y son el contenido de la experiencia.

La teoría que mejor complementa el pensamiento de Hume viene de la mano de otro escocés, Adam Smith, quien en su *Teoría de los Sentimientos Morales* (1759) rechaza la moral dura de Hobbes y Mandeville, con su visión

³⁵²De ahí la distinción de Rousseau entre *amour propre*, heterónimo y negativo por excelencia, y el *amour de soi*, autónomo y necesario al sujeto. Pero no hay que confundirse: la tradición inglesa, de Hutcheson a Shaftesbury (que es de donde procede Hume) considera el *self-interest* como el auténtico núcleo a partir del que se desarrollan la civilización y el comercio, si no la existencia pacífica de los individuos en el interior de la sociedad. La manifestación más cruda de esto la hallamos en Mandeville y su famosa máxima: vicios privados, virtudes públicas.

³⁵³Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

cínica y utilitarista del género humano, para decantarse por una postura más benevolente sobre el funcionamiento de la sociedad. Su optimismo rechaza la visión egoísta del *self-interest* y abraza una forma tamizada de sentimentalismo: los sentimientos morales son respuestas a los comportamientos de otros. Los seres humanos no son únicamente pasivos, sino también reactivos. Todos somos espectadores de las vidas de los demás, y como tales ejercitamos una cualidad específica de las personas, que Smith llama *sympathy*, la capacidad de ponerse en el lugar del otro, como hacen el actor y el espectador en una obra de teatro. El principio de la virtud es la imitación de la virtud que vemos en los otros y nos inspira los sentimientos tiernos que nos harán merecedores de los privilegios de habitar en sociedad. Se este modo, Adam Smith elabora la teoría de la empatía que Hume había esbozado ya en su *Enquiry concerning the Principles of Morals*³⁵⁴. Sólo mediante la *vergüenza* aprendemos a controlar nuestras pasiones. La experiencia del espectador se sitúa por tanto en el corazón de la experiencia moral, entendida como una comunión universal, ecuménica.

Sin embargo, la teoría smithiana pasa por alto algunos problemas importantes, derivados en su mayoría de un excesivo subjetivismo en la perspectiva o, si se quiere, de un cierto etnocentrismo bienintencionado, que deforma su concepción de las relaciones sociales. Como bien señala Jonas Barish³⁵⁵, Smith toma su propia experiencia de gentleman inglés y su propia cultura como criterio de normalidad. Aplicamos, dice, el mismo criterio de juicio a la conducta del prójimo que a la obra de arte, estableciendo la primacía de lo estético en las relaciones sociales. Como buen británico, su criterio rector es la *propriety*, el decoro y el rechazo de lo excesivo incluso en la virtud. Traducido en términos de la teoría humoral, lo flemático debe domeñar a todos los demás humores: melancólico, colérico y sanguíneo, logrando imponer el sentido común.³⁵⁶

En cuanto a la cuestión de la constitución del sujeto moral, lo que parece ser el foco de interés es nuestra reacción ante las expresiones y cómo éstas generan experiencia. Al contrario de lo que manifestaba Rousseau en su *Emilio*, Smith piensa que el goce nos conviene más que el sufrimiento desde

³⁵⁴ Morrow, Glenn R., *The Significance of the Doctrine of Sympathy in Hume and Adam Smith*, *Philosophical Review*, nº 32, 1923, 60-78.

³⁵⁵ En Barish, *op.cit.*, cap VIII, *Immortality and Profaneness*, p. 243 y ss.

³⁵⁶ Encontramos antecedentes de esta estetización y moderación de las pasiones en el arte griego tal como había sido interpretado por Winckelmann y Lessing en el debate en torno a la expresión de las emociones en la escultura del Laocoonte. En la *Dramaturgia de Hamburgo*, este último autor dará una opinión bastante similar acerca de la teoría de la interpretación teatral en el tópico del “fuego del actor”, que, como el lector recordará, era uno de los puntos principales del *Abbrégé sur le commédien* de Saint-Albine. Lessing aconseja al comediante “tampoco debes aserrar el aire con la mano así, sino con dignidad, porque en el torrente, tempestad y, aún diría, torbellino de la pasión, has de aprender y transmitir una templanza que le dé suavidad” y “el actor ha de moderarse en ambas cosas [voz y movimientos] aún en los puntos en los que el poeta no ha mostrado la menor moderación” puesto que “el arte del actor está a caballo entre la poesía y las artes plásticas”. Lessing, Gothold Ephraim, *Crítica y dramaturgia*, Ellago, Castellón, 2007.

una perspectiva pedagógica. Por ejemplo, escribe que es más aceptable reír que llorar en compañía de otros porque nos avergüenza menos. Lo interesante aquí es que no concibe las emociones desde un origen en lo íntimo, lo privado, sino desde su manifestación en el espacio público, a partir de lo cual genera su definición de la condición humana. Este mecanismo es justo el inverso que el que subyace a la psicología rousseuana. El problema, una vez más, es que extiende a la especie humana un criterio que sólo es válido para una minoría, los que son como él. Esto le evita enfrentarse a problemas espinosos, como por ejemplo explicar por qué la turba sedienta de sangre acude en masa a las ejecuciones públicas. El caso concreto del castigo por regicidio aplicado al súbdito Damiens en 1757, estudiado con detalle por Foucault en el primer capítulo de su célebre obra *Vigilar y castigar*, inspira a Barish un comentario que es particularmente pertinente en la relación entre la violencia y lo teatral:

... un “teatro del infierno” en el cual los gritos, blasfemias y contorsiones de la víctima proporcionan un anticipo de los tormentos que estaba destinado a sufrir en el otro mundo. En este teatro el público era solicitado no sólo en tanto que espectadores [...] sino también como participantes, a fin de que añadieran su propia venganza extemporánea a la venganza formalizada de la corona. Los reformadores contemporáneos citados por Foucault se muestran claramente conscientes de la cruel curiosidad que conducía al pueblo a este tipo de espectáculos, y uno de los principales objetivos de los reformas penales de la Revolución fue eliminar la teatralidad de estas ocasiones, que Smith contempla con una ceguera desconcertante.³⁵⁷

El análisis de Adam Smith no explica ésto, porque está demasiado predispuesto a atribuir a las respuestas de la masa motivos benévolos. Su acercamiento al fenómeno del mal es, en el mejor de los casos, incompleto³⁵⁸. Podría decirse que le falta la penetración despiadada de que hacían gala Pascal o La Rochefoucauld. La razón de esto es contextual en gran medida, y biográfica. La suya era una cultura de *gentlemen* y burgueses, no de gente vulgar. Esto le induce a una manifestación de la conocida falacia naturalista, según la cual confunde lo que somos y lo que deberíamos ser, la ontología y la deontología, guiado por una cierta autocomplacencia burguesa e intelectual. El noble³⁵⁹, educado desde su infancia para aparecer en el espacio público y

³⁵⁷ Barish, *op.cit.* p. 249. Entre los reformadores a los que hace referencia Foucault, el más importante probablemente fuera Beccaría, que indujo una auténtica revolución del sistema penal con su obra *Los delitos y las penas*.

³⁵⁸ Esta es la lectura que hago de la teoría de los sentimientos morales de Smith, desde el punto de vista de la teatralidad, siguiendo en parte la interpretación de Jonas Barish. No obstante, es justo reconocer que otros teóricos han encontrado en Adam Smith un sistema más robusto en el que cimentar una teoría de la justicia (Vid. Sen, Amartya, *Development as Freedom*, Oxford, Oxford University Press, 1999; *The idea of Justice*, London/New York, Penguin, 2009). Además la teoría de la emoción y de la empatía en Smith tiene una fundamentación que enfatiza los aspectos cognitivos o conceptuales, que ya estaban en Hume

³⁵⁹ Una vez más habría que matizar el término “noble”, que podría inducir a confusión. Por supuesto la estructuración de la nobleza francesa (*noblesse de robe* y *d’epée*) y de la británica. La *gentry*, que integraba mayoritariamente los círculos en los que se movía Adam Smith, estaba compuesta por

responder a las exigencias estrictas de la etiqueta, es muy consciente de que está siendo observado en cada momento. Actúa, incluso en las circunstancias más banales “con una libertad y elevación que le inspira su pensamiento de manera natural”. Esta naturalidad (que es todo artificio) parece suponer que todos vivimos en las mismas condiciones de existencia del *gentleman*, o al menos, que deberíamos comportarnos como si tal fuera el caso. Pero es lícito preguntarse ¿la consciencia de ser observado produce realmente “libertad” y “elevación”? ¿o sólo un hábito perdurable? No deja de resultarnos chocante a nosotros, acostumbrados a concebir la etiqueta aristocrática como fuente de represiones y taras emocionales, esta caracterización según la cual su producto es la libertad.

Otro punto ciego de la teoría de Smith es que da por sentado que miramos a los demás de la misma manera que nos miramos a nosotros mismos. Este punto merece una reflexión más detallada, porque toca un aspecto fundamental de la relación del sujeto moral consigo mismo y con los otros, a través de la metáfora de la experiencia y la teatralidad. Como Diderot en su teoría actoral, Adam Smith sostiene que juzgamos la apariencia externa con la ayuda de una lente, un ojo imparcial que opera una división objetivadora del sujeto de conocimiento, haciendo que se desdoble en dos seres, actor y espectador, juez y acusado. Lo que permite operar este distanciamiento imparcial es algo muy similar a lo que encontramos en el desinterés kantiano, que es una facultad surgida de la crítica de arte. El ser humano es como una obra de arte, y por tanto construido y deconstruido, un modelo dúctil de conducta sobre el cual experimentar diversas propuestas. Sin embargo, es escasamente creíble que podamos ejercitar ese desinterés en situaciones en que están implicados nuestros propios actos. Además, como hace evidente el propio Smith, deseamos merecer la admiración de los demás, deseamos agrandar sobre todas las cosas. Aquí encontramos un escollo en el discurso de la moralidad teatralizada, que podríamos identificar con una necesidad instintiva, “natural” en el único sentido aceptable del término para Hume, cuya satisfacción oblicua implica la organización de la vida humana en torno al criterio de aplacar a los otros. Esto nos lleva al peligro del relativismo moral, que es la debilidad más frecuente del pragmatismo extremo.

En cualquier caso, la caracterización del sujeto sobre la relación entre actor y espectador que propone Smith nos aproxima a la concepción del ser humano como “criatura de apariencias” y genera un conflicto cognitivo siempre latente, aunque no siempre explícito. Esta contradicción genera, de hecho, dos formas antitéticas de concebir la dirección de conciencia en las construcciones hermenéuticas del sujeto, representadas bajo la figura de un director interno, el piloto de la nave, el pastor o el ojo del yo social

nobleza media y baja (baronets, *gentlemen*, caballeros) y los terratenientes, conocidos como hombres libres (*freemen* o *commeners*). Este grupo social debe ser distinguido de la alta aristocracia (los lores) mucho más inaccesibles. En cualquier caso, tanto unos como otros están sometidos a esta presión de la mirada del público que los hace comportarse con comedimiento.

interiorizado por el sujeto. Por un lado, la norma performativa del espectador indulgente y parcial que aparece cada vez que nuestro interés se ve involucrado en los acontecimientos. Por otro lado, está el ideal performativo, que se manifiesta como un espectador indiferente e imparcial que adopta el punto de vista de Dios, del máximo rigor moral y distanciamiento. La reconstrucción que hace Adam Smith de la vida moral plantea una perpetua oscilación de la atención, entre los espectadores reales en el mundo que hay en torno nuestro (lo dado) y el otro espectador, invisible, instalado en lo interior de nuestras conciencias, en el teatro de nuestra mente. Este yo es el que evalúa las evidencias³⁶⁰. La alternativa entre una moralidad autónoma y una hetero-dirigida será, precisamente, una de las piedras de toque de otro de los filósofos fundamentales del siglo XVIII del que ya hemos hablado en abundancia: Immanuel Kant.

En Kant no encontramos exactamente una teoría de las pasiones como tal (al menos no un planteamiento original),³⁶¹ sino una crítica de la razón, de la facultad de conocer, del juicio ético y estético. Y, lo que es más importante, una llamada a la emancipación del sujeto de las condiciones de esclavitud o “minoría de edad” mediante el conocido motto *sapere aude*. No parece, pues, que las pasiones ni su expresión ocupen un lugar demasiado relevante en el pensamiento de la crítica kantiana, fuera del conjunto de determinaciones somáticas y psicológicas que encadenan al hombre y le hacen víctima de la superstición y la ignorancia autocomplaciente. Al negarse a leer a Spinoza, Kant cierra la puerta con el mismo gesto a la integración de las pasiones en los mecanismos productivos de la razón. Sin embargo, sería injusto y erróneo afirmar que Kant no aporta nada a la teorización sobre las pasiones. De hecho, define, a partir de Burke, una de las emociones estéticas características

³⁶⁰ Esta crítica a Adam Smith puede encontrarse en Barish, *op.cit.*, p. 253-254.

³⁶¹ Esta afirmación merece ser matizada. En la primera parte de la *Antropologie Pragmatische*, Kant se centra fundamentalmente en los aspectos relativos a los sentidos, la sensibilidad, las percepciones, el placer y el displacer, pero no ofrece ninguna sistemática de las emociones. Lo que sí hay es una teoría de la manifestación fisiológica de las estructuras morales del ser humano, pero su originalidad es cuestionable. Como decíamos en la primera parte de este estudio, su deuda con las teorías de la fisiognómica vía Lavater y Blumenbach, lo convierte en una reformulación de los tópicos corrientes de su momento. Alguna mención de las emociones en Kant puede rastrearse en su *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres* (1785), donde aparecen aplicaciones éticas e incluso epistémicas de algunas de ellas; sin embargo, insisto en que las emociones no aparecen integradas en la crítica kantiana y si se las menciona es fundamentalmente para dejarlas de lado, debido a su rechazo del enfoque *psicologista*. En una obra tardía, de 1798 titulada *El Poder de las Facultades Afectivas* (Buenos Aires, Aguilar, 1980) da cuenta de su enfoque, similar al de los estoicos, en la línea de Pascal: “las emociones son un predominio de las sensaciones, al punto que llega a suprimirse el predominio del alma [...] crece rápidamente hasta hacer imposible la reflexión”. Finalmente, es de tener en cuenta la distinción que hace Kant entre *sentimiento* (autónomo, mediador entre razón y voluntad), *emoción* (cuya función es básicamente biológica pero que puede ser lenta y reflexiva) y *pasión* (el grado mayor de intensidad, que debe evitarse siempre). Vid. Casado, Cristina y Colomo, Ricardo, “Un breve recorrido por la concepción de las emociones en la Filosofía Occidental”, en *A Parte Rei*, nº 47, 2006, p.6.

de la sensibilidad romántica: lo sublime³⁶². La emoción del miedo experimenta una estilización, al mismo tiempo que cobran cada vez más importancia estados emocionales de larga duración como el tedio y la angustia, que se vuelven más difíciles de identificar mediante una lectura de la expresión inmediata, ya que sus síntomas se vuelven difusos y por así decirlo fragmentarios³⁶³. Lejos quedan ya las pasiones del seiscientos, instantáneas y fácilmente reconocibles. El sujeto ya no se deja arrastrar tanto por la violencia de sus pasiones como es seducido por éstas. Pero se encuentra como atrapado en sus sentimientos, en el propio yo que ha dilatado sus límites hasta abarcar un espacio infinito que lo aísla del mundo al mismo tiempo que le muestra su poderío y lo aterra ante su inmensidad.

También las fronteras del mundo se han ampliado. La naturaleza no es concebida exclusivamente (aunque sí mayoritariamente) como objeto de la explotación humana. Precisamente gracias al desarrollo tecnológico, que ha logrado domeñar las fuerzas externas al hombre, aparece una mirada desinteresada, pero que se apasiona fríamente frente a los fenómenos estéticos. El sujeto se distancia y analiza sus propios sentimientos, que ya no se manifiestan necesariamente como arranques y arrebatos, sino, usando la terminología proustiana, como “intermitencias del corazón”. La noción de lo sublime separa el miedo real de esta dimensión interesada de las pasiones, lo convierte en algo espiritual, estético. El espectáculo que lo provoca es fundamentalmente la exhibición de poderío de las fuerzas naturales desbocadas: una tormenta en alta mar, un huracán o, como en el cuadro de Caspar Friedrich, la inmensidad de un mar de niebla que se extiende bajo los pies del viajero extraviado. No se trata del miedo ante un peligro inmediato, sino más bien de la sensación de pequeñez e insignificancia que acongojan al ser humano, el miedo al vacío, a la nada, que Kierkegaard calificará algunos lustros más tarde como *Anfaegtelse*, vinculándolo a los aspectos morales, existenciales y religiosos de la duda humana³⁶⁴. No es en absoluto gratuito mencionar a Kierkegaard en este contexto, ya que el concepto de lo sublime, y más explícitamente el de angustia, vienen a llenar un vacío dejado en la experiencia humana de lo numinoso por la progresiva secularización de la cultura occidental. Kierkegaard trata de recuperar la pérdida de interés general por la herida que constituye el pecado en el alma humana, y lo llama

³⁶² En este caso pasaremos por alto la historia anterior del término desde sus orígenes en Longino, vinculada a la retórica, para centrarnos en la acepción popularizada a partir, precisamente, de Burke. En este sentido sería también interesante tener en cuenta el papel predominante atribuido por Addison a la imaginación. La aportación del discurso inglés de la estética a la teoría de los sentimientos en el caso de Addison es su concepto de imaginación. La imaginación produce, en el plano de la experiencia empírica, la relación entre sentimiento y razón a través de los sentidos; el espectador que experimenta fruición identifica la belleza (cognición) por los placeres que produce en él (*aisthesis*). Burke, Edmund, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime* (1756), Madrid, Tecnos, 1977; Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (1744), Madrid, Visor, 1991.

³⁶³ *Vid.* Philip Fisher, *op.cit.*

³⁶⁴ Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia* (1844), Madrid, Alianza, 2007.

“angustia”, un término en principio laico; mientras que Burke y Kant desplazan el miedo como respuesta a un peligro inmediato al terreno de la estética, en el que se expresa como un acongojarse ante la potencia infinita del no-yo, del mundo. Una época de progreso económico y razón instrumentalizadora exige elevados ideales de espiritualidad, y así el miedo se desencarna.

Con Kant la imaginación experimenta la expansión de la razón humana, se vuelve experiencia moral con un trasfondo turbulento. Nos vemos como enanos impotentes frente al infinito poder del cosmos³⁶⁵. El terror, el horror, pero también la melancolía, son estados sublimes del ánimo; ya no son pasiones en el sentido que les daba el siglo XVII, pero son más profundas y comienzan a modelar no sólo el *pathos* sino también el *ethos* del sujeto decimonónico. No hay que olvidar que una condición necesaria para experimentar el estado de ánimo de lo sublime es tener la sensación de peligro, pero estando a cubierto del daño real. Si sentimos terror, si tenemos miedo de que la casa se derrumbe realmente sobre nuestras cabezas (porque, digamos, las tejas empiezan a desperdigarse a nuestro alrededor), entonces no estamos ante la experiencia de lo sublime, sino que se trata de un mecanismo de autopreservación mecánico. El hombre tiene que ser el espectador del teatro terrorífico de la naturaleza, y no la víctima de su furia. Esta noción implica una separación, un distanciamiento, un punto de no retorno en el que el ser humano no puede volver a integrarse simplemente de vuelta en lo natural como una criatura más, como soñaba Rousseau. Kant creía que esta no era realmente la intención del ginebrino al hablar de la vuelta al estado de naturaleza³⁶⁶, y le atribuye, tanto como se atribuye a sí mismo, la conciencia de que el camino de la civilización, una vez emprendido, no tiene marcha atrás.

Lo sublime es, pues, una respuesta al deísmo del siglo XVIII, que encontraba en la ideal del demiurgo-artesano una manera de conservar el sentido del mundo; con la diferencia de que en el deísmo era el orden, mientras que en lo sublime es la fuerza lo que se destaca. El temor de Dios aparece de una forma vagamente placentera, secularizada y como domesticada en la experiencia estética. Así, hemos visto a lo largo de estas páginas algunos de los momentos relevantes por los que pasa la reflexión sobre las pasiones desde el siglo XVII hasta el XVIII. El desplazamiento del énfasis va de las pasiones súbitas que se producen en el calor del momento a las pasiones frías; los goces intelectuales y los estados de ánimo difusos; la importancia de la

³⁶⁵ Esta necesidad de tomar conciencia de la propia insignificancia era la razón principal por la que los filósofos antiguos, de los epicúreos a los estoicos, recomendaban el estudio de la física y los fenómenos naturales tales como la astronomía. Su función formativa del yo consistía en relativizar la importancia de la propia existencia poniéndola en relación con el mundo, devolviéndola a su escala relativa, por así decirlo.

³⁶⁶ Así lo dice en la *Antropologie Pragmatische* (*op.cit.* p. 257) “En cuanto al cuadro hipocondríaco [...] que Rousseau traza de la especie humana arriesgándose a salir del estado de naturaleza, no hay que ver ahí el consejo de regresar y tomar el camino de los bosques; esa no es su verdadera opinión...”

impronta estoica en la construcción del sujeto; la aparición y la problematización creciente del concepto de interés; los intentos de integrar progresivamente las pasiones al ámbito “activo” de la razón como parte de un conjunto; y, finalmente, la importancia de los criterios estéticos para unificar en las nuevas condiciones de la existencia el reino problemático de la emoción, sus causas y sus efectos. Todos estos elementos integran, como ya hemos dicho, una dialéctica más que un progreso lineal en el que podamos identificar etapas nítidamente definidas. Cada autor tiene su visión sobre el tema, y debemos tomar en cuenta que la experiencia cotidiana de los sujetos en el día a día no sólo estaba condicionada por estas teorías filosóficas, sino que podía seguir derroteros muy distintos. Y sin embargo, sí sucede al contrario, y eso es precisamente lo que me gustaría destacar. La repercusión política, desde el punto de vista de las instituciones y el poder, de las macrovisiones de las pasiones en la sociedad dejan una huella indeleble que es posible rastrear. Pero también los cambios sociales de la percepción de las respuestas emocionales participan de un *feedback*, contaminan las formas de pensamiento académico. Toda teoría de las pasiones es una teoría de lo social, y plantea cambios en la estructura social, como veíamos en Hume y Adam Smith principalmente. Lo importante aquí no es sólo qué sentimos, sino cómo lo expresamos, ya que las decisiones expresivas determinan el lugar que ocupamos en el conjunto de la sociedad. Por ello el teatro, la teatralidad y las teorías sobre la actuación aparecen de manera intermitente pero constante en este tipo de reflexiones.

Para acabar este capítulo me gustaría tratar una última obra, y una última autora, que me permitirá dar cuenta del paso de la mentalidad ilustrada a la sensibilidad romántica. Dicho paso debe ser entendido, no como un tránsito cronológico en el que una nueva etapa viene a sustituir y borrar la anterior, sino más bien como un cambio de acento entre dos elementos de una comparación que se implican mutuamente. Esta mujer es Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein quien en su libro *De la influencia de las pasiones* trata de dar cuenta de los cambios en las condiciones de felicidad de las personas y de las naciones en una época tan convulsa como los años que siguieron a la Revolución Francesa. Mme. De Staël, hija de un banquero suizo, que a los diez años compartía tertulia con Diderot y D’Alembert entre otros, pasa por ser quien puso de moda el romanticismo y la literatura alemana en Francia. Se la considera justamente como la figura que mejor encarna la fusión entre razón y sentimiento, un híbrido entre Voltaire y Rousseau, si se me permite la hipérbole. En lo estético propone la superación del cánón de belleza

neoclásica que encontrábamos en Winckelmann a favor de uno cuyos principios serían la variedad y la diferencia.³⁶⁷

La obra está dividida en tres partes: en la primera analiza la influencia de cada pasión en el hombre, en la segunda se centra en la relación entre pasión y razón, y en la tercera examina los recursos que podemos encontrar en nosotros mismos para sobrellevar las penalidades de la existencia. Este libro es, pues, un manual de la *cura sui*, un vademécum del estoico moderno³⁶⁸ en el que se presenta de manera explícita la analogía entre lo psicológico y lo político, lo que en Hume habíamos calificado como la “naturaleza social del hombre”. Se trata de ese estado paradójico al que Kant hacía referencia como su condición de “insociable sociabilidad”. Este paralelismo es una constante del pensamiento de la hermenéutica del sujeto, que reposa en la premisa de que, para gobernar a los otros, primero debe uno aprender a dominarse a sí mismo. De hecho, dice la autora, si las personas aprendieran a dominar sus pasiones, entonces los gobiernos no tendrían ningún problema en dominar a sus súbditos, y serían por tanto innecesarios. Pero como esto nunca será posible de forma absoluta, el estudio de las pasiones es, pues, una cuestión moral y política. La felicidad en sociedad aparece como paradójicamente dependiente de la limitación de la libertad pública.

La lista de las pasiones que encontramos en la segunda parte contiene ya un tipo de sentimientos intermedios entre las pasiones y los recursos intelectuales inherentes a la persona, emociones de baja intensidad y larga duración, entre las que se encuentran la amistad, la ternura paternal, filial y conyugal. Estas relaciones constituyen un limbo, una tierra de nadie que plantea una exigencia de reciprocidad, y en este sentido pueden comportar para algunos (las “almas apasionadas”) los mismos inconvenientes que las propias pasiones. Incluso las emociones que aparecen en la primera parte, consideradas “pasiones puras” son ya menos puras que las que suelen aparecer en la filosofía del siglo XVII, han cambiado ya su carácter y se han vuelto híbridas. Frente al miedo, la ira, la vergüenza y deseo, que entraban dentro del catálogo tradicional, Mme. De Staël menciona el amor por la gloria, la ambición, la vanidad, e incluso el espíritu de partido o partidismo, que vienen

³⁶⁷ No sólo eso, sino que en su obra *De l'Allemagne* (1810), Mme. Staël realiza un estudio comparativo de la cultura alemana confrontada con la francesa. A partir de dicho estudio, que puede ser entendido como un testimonio a favor de la teoría de Norbert Elias sobre la especificidad de la cultura cortesana alemana, podemos concluir que no existió en las cortes alemanas, una cultura teatral de los salones. A diferencia de lo que sucede en París, los principados alemanes imponen a sus actores sociales unas formas de distinción rígidas, junto con un *ethos* de franqueza, que hacen imposible una cultura de las apariencias, tal y como entendemos este término en referencia al modelo francés.

³⁶⁸ Este tipo de obras es relativamente frecuente, por ejemplo, Mme de Genlis tiene también una obra similar, *Los anales de la virtud, manual para el uso de jóvenes de ambos sexos* (1792). Aunque en este caso, la diferencia entre ambas obras es notable, ya que la obra de Mme de Genlis es una recolección de fragmentos de otros autores, alusiones a precedentes históricos o míticos como ejemplos de virtud y se constituye a partir de la cita y la paráfrasis, mientras que en el caso de Mme de Staël encontramos una verdadera sistematización teórica del tema.

a sumarse a otras más clásicas como el amor, la venganza y la envidia. Las pasiones aparecen así intelectualizadas al prolongarse durante la extensión de toda una vida, como parte integrante del carácter. En el Romanticismo las pasiones se vuelven más profundas y duraderas como resultado del aumento del espacio mental de la intimidad y del tiempo consagrado al ocio.

Aunque la autora comienza el libro diciendo que se propone definir las condiciones factibles en que puede darse la felicidad humana, su punto de partida es el de la infelicidad y la desgracia como condición existencial de la especie. Un punto de vista muy romántico, que nos habla de los albores de una sociedad del ocio donde la melancolía y la aceptación estoica de nuestra condición desdichada (lo que Baudelaire llamará el *spleen* y localizará en el ámbito urbanita) son instituidos como estados de ánimo profundos. La filosofía (“los recursos que uno puede sacar de uno mismo”) nos libera de la esclavitud de las pasiones: la *meditatio malorum*, el estudio asiduo o la beneficencia son recursos útiles en ese sentido. El método que propone Mme Staël para liberarse de las pasiones es triple: (1) Distanciarse mediante la filosofía, (2) Distraer la atención de las pasiones mediante el estudio y (3) Encadenarse al presente mediante el trabajo físico. Esta última posibilidad se presenta preferentemente a aquellos cuya disposición y formación les excluye del disfrute de las pasiones frías que proporciona el estudio.

Otro elemento típico del romanticismo que afecta a la construcción literaria de la expresión de las pasiones, y del que encontramos ejemplos en prácticamente toda la literatura de esta corriente, concierne a la naturaleza. Las emociones del sujeto no sólo son expresadas por sus gestos y palabras, sino que la naturaleza toda, los elementos, empatizan con las vivencias del ser humano protagonista, que pasa a ocupar el centro del universo. Lo sublime no siempre es distanciamiento, sino que a veces, sobre todo en la novela, opera como catalizador de las emociones subjetivas. El *pathos* humano se superpone a las fuerzas de la naturaleza, las permea y focaliza. El sabio busca en la soledad la paz de espíritu, como hizo Rousseau, pero Mme de Staël nos advierte que para el apasionado esto sólo logrará aumentar sus tormentos. La autora define la felicidad como un estado fragmentario, que se encuentra sólo en satisfacciones parciales que nos ofrece la vida y sobre todo en la reflexión interna. Perseguir una felicidad como estado unitario sólo conduce a la desgracia³⁶⁹. Aquí distingue entre el carácter, que es determinado de manera involuntaria y el ejercicio de las facultades mentales, del que puede extraerse una calma satisfacción, aunque la potencia de la imaginación es tal que hay que

³⁶⁹ Encontramos una explicación pormenorizada del fenómeno que da lugar a esta imposibilidad de satisfacción absoluta y permanente de la libido en la obra de Herbert Marcuse *Eros y Civilización* (1953): el placer contiene un elemento de autodeterminación que es la señal del triunfo humano sobre la necesidad ciega. Ya que la satisfacción constante de las necesidades sólo produce la más absoluta insatisfacción, dice Marcuse “Lo que distingue al placer de la satisfacción ciega de la necesidad es la negativa de los instintos a agotarse a sí mismos en la satisfacción inmediata, su capacidad para construir y utilizar barreras que instensifiquen la realización” (Ariel 2010, pp. 196-197).

prevenirse contra ella, pues “la meditación del hombre apasionado engendra monstruos, así como la del sabio levanta prodigios”³⁷⁰.

En más de un aspecto, la autora se muestra seguidora de Adam Smith, tanto en su teoría de la simpatía (que ella des-seculariza prefiriendo el término *piedad*) como en la concepción del sujeto como espectador de sí mismo³⁷¹. El talante marcadamente pesimista de impronta estoica con respecto a la posibilidad del ser humano para alcanzar el bienestar duradero consigue, sin embargo, hacernos olvidar ese enfoque de excesiva benevolencia que distorsionaba la visión smithiana con un optimismo extemporáneo. A pesar de esto, lo que no logra eliminar es un optimismo epistémico de matriz rousseauiana que admite la transparencia del sujeto con respecto a sí mismo, una libertad que no se permitían los moralistas franceses, como bien se recordará. El fracaso de la mayor parte de las relaciones humanas se debe a disonancias en la reciprocidad que nos exigimos mutuamente; en el caso de la amistad es fundamental que ésta sea desinteresada³⁷². La necesidad de reciprocidad y la insatisfacción que se deriva de ésta hacen que la amistad duradera sea rara entre personas del mismo sexo y casi imposible entre personas de distinto sexo, según Staël. Pero es precisamente esa insatisfacción lo que constituye el motor principal de la vida humana: “Las pasiones son el impulso del hombre hacia otro destino; nos hacen sentirnos insatisfechos con nuestras facultades, con el vacío de la vida; presagian quizá una existencia futura, pero, mientras llega, destrozan la que ya poseemos”³⁷³. Se trata, así pues, de encontrar un justo medio entre la pasividad absoluta de la abulia y esa otra pasividad que consiste en dejarse arrastrar por los deseos sin fin; la parte activa de la conciencia se presenta así como un punto intermedio entre dos formas de pasividad.

Advierte también Mme. De Staël de que no hay que confundir el interés, cuyo objeto es algo que podemos conseguir, con la pasión, que se dirige a lo que perdimos o a lo que nunca podremos tener. No se trata de suprimir las pasiones, sino de hacer de ellas un uso moderado. Las metáforas de las que se sirve tienen resonancias estoicas (“navegar por la vida” es un claro reclamo a la metáfora estoica del *kybernetés*) y rousseauianas, como cuando dice que hay que vivir la vida en el presente, como los niños. Este comentario delata la visión idealizadora de la infancia propia del filósofo ginebrino y que

³⁷⁰ Staël, Germaine de, *De la influencia de las pasiones* (1796), Berenice, 2007, p.215.

³⁷¹ “Posee el espíritu una capacidad filosófica ajena a la naturaleza de nuestro carácter, que nos permite juzgarnos a nosotros mismos como si fuéramos extraños, sin que el entendimiento influya en nuestras resoluciones; una filosofía que nos permite observarnos sufrir, sin que este don de observarse a uno mismo logra apaciguar el dolor”. *Ibid.*, p. 171.

³⁷² Aparentemente, Mme de Staël identifica la amistad siempre como una relación simétrica, y no toma en cuenta el tipo de amistad que en la tradición griega clásica y helénística se producía entre el maestro y el alumno. El maestro como guía espiritual que tanto agradaba a los estoicos no aparece, al menos de manera explícita, como un lugar central de la discusión de esta autora sobre la amistad, lo que la lleva a infravalorar este tipo de relación, con lo que finalmente resuelve sustituir la amistad por una pasión aún más noble, la “bondad”.

³⁷³ *Ibid.*, p. 226.

constituirá otro de los estandartes del romanticismo, y un nuevo estado de la cultura occidental: la aparición de la infancia como un estado con valores propios³⁷⁴. El moralista aparece como el “guía de los viajeros perdidos”, igual que el gobernante. La ley considera a los individuos como masa según las relaciones que establecen entre ellos, la moral individualmente, según las relaciones que mantiene el individuo consigo mismo. La importancia de las nociones relativas al control se vuelve cada vez más palpable. Sin embargo, Mme. De Staël no se engaña con respecto a la posibilidad de ejercer un control total sobre uno mismo; sabe que no es posible más que una solución de compromiso. Al mismo tiempo, con respecto a la cuestión del interés, desaconseja la razón calculadora, instrumentalizadora. Dice que el hombre está hecho “en su naturaleza” para corresponder a los estímulos que plantean los demás, para com-padecer: ante la visión del abandono, ante el grito del dolor... una visión muy parecida, *mutatis mutandi*, a la compasión de Schopenhauer. La visión del rostro del otro produce en mí algo más que una escucha, me afecta, me implica, me hace responsable y me obliga a responder. “Nada hay de intelectual, dice Staël, en esta percepción”.

El sujeto moral propuesto por esta autora se inspira en la debilidad más que en la fuerza, lo que es, ciertamente, una herencia de la moral cristiana que Nietzsche criticará en el siglo XX como producto de una cultura del resentimiento, pero que es también algo más. Mme de Staël parece adivinar ya que la única forma de volvernos invulnerables, o lo más invulnerables posible, es ofrecer tantos puntos débiles como facetas mostramos a los demás, hacernos infinitamente transparentes, infinitamente afectados por el otro. Volvernos, como decía el mendigo al que aludía Montaigne al principio de este estudio, “todo rostro”. El sueño de Rousseau de la transparencia, pesadilla del hombre renacentista y barroco, el hombre de cristal que muestra su ser en una infinita apertura, parece no ser sino otra estrategia más. Se trata de otra elección (y toda moral se define precisamente por el concepto de elección), que toma la persona en su decisión de mostrarse de una manera determinada, de parecer y aparecer ante los otros y ante sí mismo como alguien que no quiere saber nada de los demás y no quiere depender de nadie ni de nada que no se encuentre dentro de sí mismo.

A lo largo de este recorrido, he tratado de hacer una interpretación a contrapelo de la creencia generalizada que identifica el pensamiento del siglo XVII con la artificialidad barroca y el XVIII con el descubrimiento de la naturalidad. Es decir, es cierto que la sensibilidad dieciochesca da un lugar central a la naturalidad y la intimidad; pero esto sólo puede ser comprendido como un resultado del progresivo “enfriamiento” del concepto de las pasiones y su transformación en emociones, sentimientos y formas de sensibilidad romántica. Si en el tránsito la experiencia emocional ha perdido en intensidad,

³⁷⁴ La afinidad entre la autora y Rousseau fue puesta de manifiesto por esta con la publicación de la *Carta sobre el carácter y las obras de J.-J. Rousseau*, en 1788.

ha ganado en profundidad. El romanticismo es una reacción contra el espíritu utilitarista y capitalista del pensamiento anglosajón que identifica pasiones e intereses, y la crítica inmisericorde de los moralistas franceses del siglo anterior. El hombre barroco descubre las técnicas (racionalidad, meta-representación) que configuran el mundo como artificio; mientras que el hombre del siglo XVIII ha asimilado ese artificio en su vida cotidiana hasta tal punto que siente el impulso de desandar el camino recorrido. Eso sin mencionar la transformación del propio concepto de naturaleza como límite superado, accesible mediante la tecnología y el progreso. La búsqueda melancólica de la inocencia perdida, la obsesión por la naturalidad, por la ingenuidad, es más que un síntoma de la decepción finisecular ante las promesas de la razón. Pero eso no significa que esta decepción no haya tenido un papel fundamental en la génesis de este “nuevo” concepto de pureza, vinculado a la naturaleza y a la transparencia en las relaciones de los sujetos dentro de la sociedad. La naturaleza, al ser sometida, se convierte en el modelo de la conducta humana... ¿no será esto un intento desesperado de reinstaurar el orden que se imagina primigenio, un anhelo de redención?

2.4. La expresión de las pasiones

2.4.1. La voz del médico

El tema de las pasiones, sus efectos sobre las personas, los medios para identificarlas y su tratamiento han sido desde la antigüedad uno de los aspectos más difíciles de la medicina, un asunto con profundas implicaciones morales y éticas. La archiconocida postura aristotélica sobre la *kathársis* es, en realidad, más una respuesta abierta a nuevos interrogantes que una solución definitiva al problema, ya que no nos explica si la purificación que se produce, por ejemplo, durante el espectáculo de una tragedia, está destinada purificar las emociones, a modelarlas, o bien a liberarnos totalmente de ellas.

Estas palabras de Aristóteles dieron pábulo a una eterna controversia. La pregunta es si se refería a purgar los sentimientos o a purgar la mente de sentimientos. “En otras palabras: ¿a una sublimación de las emociones o a su descarga? ¿a perfeccionarlas o a librarnos de ellas?”. ¿A la mejora y a la exaltación de los sentimientos o a la expulsión del exceso de sentimientos inquietantes y destructivos para conseguir la paz interior? Durante mucho tiempo prevaleció la primera interpretación. Hoy más bien nos inclinamos por la segunda.

375

Esta tensión es constitutiva del *ethos* del médico en tanto que instancia mediadora entre el cuerpo y el alma del paciente, cuya misión es la de volver a alcanzar el equilibrio óptimo. De ahí la pervivencia del antiguo sentido hipocrático del equilibrio interno, que concibe la enfermedad como un desorden de las fuerzas que habitan el ser, su cuerpo, más que como un influjo nocivo procedente del exterior. A partir de esa formulación ambigua, los médicos y los moralistas se encontrarán ante la disyuntiva entre un método que se propone restablecer la salud restaurando el equilibrio de fuerzas y otro cuya finalidad es acabar con el mal de raíz, combatirlo en tanto que anomalía, cuerpo extraño. El primer cauce de acción lleva a la dietética y a la homeopatía, mientras que el segundo deja campo libre para la asepsia y las teorías del contagio biológico y social, la locura o la criminalidad como factores con riesgo de diseminación en la sociedad. Estas dos posiciones inspiran el debate médico que a principios del siglo XIX se producirá en torno a la formulación del principio de Broussais, entre los partidarios de una concepción dinámica y otra ontológica de la medicina. La lucha del organismo contra un ser extraño o una lucha interna de fuerzas enfrentadas, son dos visiones contrapuestas de la enfermedad que implicarán en el problema a personalidades tan destacadas como Pinel, los hermanos Geoffroy de Saint

³⁷⁵ Szczeklik, Andrej, *Catársis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, Acantilado, Barcelona, 2010.

Hilaire, y entre los filósofos, Claude Bernard y Auguste Comte, quienes encarnarán estas dos versiones del arte de la curación y la interpretación de las causas de la enfermedad³⁷⁶. Este es el contexto teórico en el que se desarrollará la ciencia médica decimonónica, que complementa la dualidad dinámico-ontológica de la enfermedad con el *dictum* médico según el cual hay enfermedades del cuerpo y enfermedades del alma, y el estudio de las interacciones entre ambas es una de las atribuciones del médico.

En cualquier caso, es esta faceta de la actividad médica que se ha mantenido fiel a las formulaciones clásicas a pesar de los cambios en los paradigmas fundamentales, en los métodos y los tratamientos médicos, la que resulta de mayor interés para el objeto de esta investigación. No se trata de pervivencias de teorías pretéritas que irán diluyéndose hasta caer en el olvido, o integrándose en los usos cotidianos del lenguaje, como la teoría humoral, sino que constituye una de las constantes de la práctica de la medicina. Forma parte de su *ethos*, el propio código de conducta del médico para sí mismo en tanto que individuo público, pero también como director de los otros, como aquel que modela la conducta de la comunidad prescribiendo dietas y hábitos sanos a los individuos que buscan su consejo. Este tipo de implicación moral con la comunidad es lo que refleja el famoso juramento hipocrático. El médico es el principal personaje ethopoiético de la modernidad, quizás más que el pastor espiritual o el filósofo, precisamente en cuanto que su labor aplicada a las prácticas es vital. Esta función rectora del médico respecto a las conductas y las pasiones de sus pacientes es, en mi opinión, similar en algunos aspectos a la dirección de conciencia.

Es de señalar que muchos médicos, especialmente durante la Ilustración, tenían una vasta cultura humanística, habían leído de sobra los clásicos y poseían un espíritu pragmático a menudo matizado con gotas de un estoicismo que ya estaba *à la mode* en el siglo XVII y que seguiría estándolo durante todo el XVIII. El estoicismo es, por varias razones, la doctrina que más conviene al médico y al enfermo, pues su disciplinamiento ayuda a soportar la pérdida y el sufrimiento. Porque el médico no solo cura, a menudo ayuda a sobrellevar el dolor, lo calma y conduce al enfermo a través de su enfermedad hacia un equilibrio, que puede consistir en el reestablecimiento o en el cese de las constantes vitales, pero que en cualquier caso implica una cierta forma de catársis, que nos recuerda las funciones rituales de la medicina, sus aspectos sacro y teatral³⁷⁷. Me gustaría mostrar lo que quiero decir mediante casos concretos para explicar de qué modo y en qué aspectos

³⁷⁶Desgraciadamente, no podemos extendernos más en la descripción de este fenómeno tan interesante de la historia de las ideas médicas, ya que afecta a nuestro tema de investigación solo tangencialmente. Para un desarrollo del tema, *Vid.* Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique* (1943), Paris, Presses Universitaires, 1966.

³⁷⁷ Hoy en día podríamos decir que son las unidades de cuidados paliativos lo único que queda de una cultura, antaño prestigiosa, del “arte de bien morir” que se remonta a épocas medievales. También es cierto que la filosofía ha sido definida por muchos, entre ellos Séneca o Montaigne, como el arte de aprender a morir. He aquí otro conflicto de funciones entre medicina y filosofía.

aparece esta obligación del médico como director de conciencia o conductor del enfermo. Para ello analizaremos dos textos que me han parecido especialmente reveladores al respecto, ambos escritos por médicos, ambos tratan sobre la gestión de las pasiones y ambos comparten una convicción inalienable: la de que el médico no sólo trata el cuerpo de su paciente, sino también sus estados emocionales.

“Mientras la interioridad corporal carezca de importancia con relación a la interioridad espiritual, nos conformaremos con hablar de las pasiones del cuerpo”, dice Starobinski. Ya los autores del siglo XVIII habían comenzado a hablar se un sexto sentido, de una especie de percepción o tacto interior, llamada “cinestesia” y posteriormente “sensibilidad general”, que es un sentido de la coexistencia de nuestro yo y nuestro cuerpo. El siglo XVIII en medicina es el siglo de la excitabilidad, las fibras, la irritabilidad como forma de interacción con el medio, y de la sensibilidad en el ámbito psicológico, una cultura en la que “filósofos y poetas saben que nuestra vida a ciclo abierto es tributaria de la pasión que la estimula, del sueño que la protege”.³⁷⁸ Los estados extremos y confusos de conciencia, como el delirio y el sueño, articulan una poderosa relación dialéctica con los mecanismos de la razón y con la imaginación creadora. La actividad científica se esfuerza por distinguir los estímulos de procedencia externa de los impulsos internos abordando el fenómeno de la percepción, pero ciertos estados de conciencia tienden a difuminar los límites. En *El sueño de D’Alembert* de Diderot, el matemático d’Alembert, que también habla como naturalista y filósofo, delira acostado como consecuencia de la fiebre, y durante su delirio conduce su mente enferma a través de razonamientos sobre el origen de la vida, hasta alcanzar el clímax. Este clímax de la fábula, en forma de polución espontánea durante el sueño, tiene de alguna manera la función de operar sobre el sujeto, según el pensamiento materialista de su autor, como una manifestación de su deseo de abolir la antigua oposición entre el dentro y el afuera, la interioridad espiritual y la envoltura corporal. El éxtasis del goce intelectual se yuxtapone y coincide fundamentalmente con el goce físico del orgasmo³⁷⁹. En ese “gran tejido del mundo, tal y como lo presenta Diderot, parece no haber ya interior ni exterior. Está permitido soñar que vivimos en la vasta esfera de una intimidad universal. Pero podemos igualmente sentirnos atravesados por las fuerzas de un exterior infinito...”³⁸⁰

Dicho esto, es cierto que los médicos en general, lejos de operar esta disolución que Starobinski cree identificar en el proyecto emancipador de las ciencias diderotiano, se sirven precisamente de las viejas oposiciones para generar sentido en medio de las prácticas que constituyen su quehacer diario. Veamos ahora el primer caso, *Del influjo de las pasiones sobre las enfermedades*, obra

³⁷⁸ Starobinski, Jean, *Razones del cuerpo*, Cuatro, 1999, pp. 30-31.

³⁷⁹ Es pues, lo contrario del goce intelectual sosegado del que hablaba Descartes en su tratado sobre las pasiones y que he calificado como doctrina de las pasiones frías.

³⁸⁰ Starobinski, *Razones... op.cit.*

de Joseph Clément Tissot (1747-1826) a quien no hay que confundir con el célebre Samuel-Auguste Tissot³⁸¹, obsesionado por las prácticas sexuales anómalas, y especialmente, por la incidencia negativa de la masturbación en los jóvenes³⁸². Este otro Tissot, J. Clément, se hizo relativamente célebre por la publicación de una obra titulada *Gymnasia medicinal y quirúrgica o de los diferentes ejercicios del cuerpo y del descanso en la curación de enfermedades* (1780). En él, analizaba los movimientos de los artesanos y expresó la necesidad de poseer unos buenos conocimientos anatómicos para la prescripción de ejercicios correctores. En otras palabras, es uno de los iniciadores de una de las disciplinas que florecen en la medicina dieciochesca, la de la ortopedia, el *redressement du corps*, la corrección, mediante ejercitación o intervención directa, del cuerpo para ponerlo “recto”. Su concepción dinámica de la rehabilitación se hace patente en la ruptura con la tradición clásica, cuando recomienda a los pacientes en recuperación la movilidad postoperatoria.

El proyecto clasificador, anatómico y sistemático, de la ciencia ilustrada se aplica también a su investigación de las pasiones ya desde las primeras frases del tratado. En su estilo, opera transferencias de sentido interesantes entre el lenguaje técnico científico y otro que podríamos calificar de psicológico. Es el caso del término “flexibilidad” muy en boga en la época para definir la cualidad principal de las fibras (que eran entonces la unidad médica de estudio, como más adelante lo serían las células) que se aplica en este tratado al uso óptimo de las pasiones³⁸³. Parece que, ante la disyuntiva planteada por Aristóteles, Tissot toma la opción conciliadora de templar las pasiones o sintonizarlas para obtener un máximo rendimiento y armonía del organismo; a este respecto le interesan sobre todo las relaciones de actividad y pasividad que se establecen entre la razón intelectual y el cuerpo. Habla de la relación con uno mismo, de la atención centrada sobre uno mismo, proponiendo así el ejercicio de la razón como clave de la terapéutica, que es el cuidado de sí, y que se presenta como un equilibrio de fuerzas, que implica el dominio y el

³⁸¹ Autor de *L’Onanisme* (1760).

³⁸² De hecho, Samuel Tissot es un buen ejemplo de concepción ontológica, interna de la enfermedad, ya que en su teoría el onanismo se articula como causa universal de todos los síntomas, o de un gran número de los que había disponibles, y su consecuencia directa es la muerte. Para la discursión de las técnicas médicas sobre la sexualidad, véanse Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006 y Alain Corbin, “Placer y dolor, en el centro de la cultura somática”, en *Historia del cuerpo*, Madrid, Taurus, 2005, vol II.

³⁸³ “En todas las pasiones no veo otra cosa que un movimiento impreso a la fibra, en virtud del cual se eleva o se deprime; por lo que no puede haber la menor duda en que existe un régimen propio para excitar las pasiones, así como le hay para moderarlas. Todo el arte consistirá, en el primer caso, en dar a la fibra aquel grado de tono que la haga mas sensible y activa; así como, en el segundo, en disminuir su energía. Y he aquí formada toda la medicina de las pasiones.[...] tal es la mutua correspondencia que hay entre lo físico y moral del hombre que un Profesor sabio y diestro podrá valerse alternativamente del primero para ayudar al segundo, y del segundo para favorecer al primero; de suerte, que todo depende algunas veces del uso y combinación que un práctico sabio e ilustrado pueda hacer de uno y otro para la curación y conservación del hombre” Tissot, C.J., *Del Influxo de las pasiones del alma y de los medios propios para corregir sus malos efectos*, Francisco Bonafon (trad.), Madrid, Cano, 1798.

control junto con un sentido de la dosificación correcta de los elementos que intervienen en la reacción.

Así, los pesares, los trabajos del hombre, sus inquietudes, impaciencias, terrores, alegrías, y aun sus esperanzas y placeres son otros tantos agentes, que bien dirigidos le tienen siempre en expectación, y le preservan de una *apathia* [sic] peligrosa, y de un letargo funesto; pero que sacudido una vez el yugo de la razón, le consumen, le destruyen poco a poco, y le conducen insensiblemente al término fatal que una cuidadosa atención sobre sí mismo hubiera podido retardar. He aquí lo bueno y lo malo que tienen las pasiones.³⁸⁴

Cuidar de sí constituye, desde el mundo evocado por los diálogos platónicos, la más alta tarea del hombre occidental civilizado, y esta es una labor que se emprende en dos frentes simultáneos, los cuales se comunican entre sí por una red inabarcable de confluencias y variables interdependientes. Los aspectos más antiguos de la doctrina médica galénica e hipocrática que se basan en la relación entre el régimen de vida y el carácter, aparecen frecuentemente en autores de la modernidad renacentista, como Ambroise Paré, junto a doctrinas todavía en boga durante el siglo XVIII, como la teoría de los humores. Esta concomitancia entre el carácter humano y su forma de vida, sus hábitos y la influencia, pongamos, del clima o la ubicación geográfica donde habita, formaban parte también del bagaje antropológico que Kant transmitía a sus alumnos de Königsberg. Pues bien, esta tradición se ve enriquecida en Tissot por la aportación cartesiana que consiste en referirse al cuerpo como una máquina, y por un enfoque eminentemente práctico. Este último punto es crucial, porque Tissot sabe que el conocimiento que promete tiene su justificación en la aplicación de dicho conocimiento a casos concretos. Por eso su libro está plagado de ejemplos, casos de pacientes presenciados por él o que le han sido confiados por personas fidedignas, presumiblemente, otros médicos. Dicho de modo menos halagüeño, es la medicina como arte de manejar o conducir al paciente. Un elemento fundamental a tener en cuenta en estos casos es la importancia del testimonio, y más precisamente del estatus de quien habla. El médico, al ocupar un lugar prestigioso dentro del círculo de sus semejantes, es digno de crédito *per se* en la ciencia médica del siglo XVIII.

En este contexto aparece la metáfora del paciente como instrumento musical que es tensado por las sabias manos del preceptor³⁸⁵. Esta metáfora volverá a aparecer en muchos textos del estilo, y es crucial para la comprensión del universo ético-simbólico del médico. Además esta relación musical es perfectamente aplicable a la relación del sujeto privado consigo mismo, ya que se pretende que la terapéutica sea interiorizada por el enfermo

³⁸⁴ Tissot, *op.cit.*, p. 1.

³⁸⁵ “El que vive baxo el yugo de las pasiones es, si se me permite la expresión, un instrumento de cuerdas, que el arco hace resonar con vibraciones mas o menos fuertes, y mas o menos duraderas. En la alternativa tensión y relaxacion de estas consiste todo el misterio de la formación de los diversos sonidos, cuyo mecanismo se observa tambien en los cuerpos animados; de suerte que es necesario volver a la doctrina de los antiguos sobre el *laxo* y el *stricto*”. *Ibid.*

como una práctica de sí. Las pasiones resuenan en el cuerpo como si éste fuera un plectro o una lira. El médico es quien repite el proceso *desde fuera* y ajusta las notas desafinadas que el alma arranca al cuerpo, restaurando la armonía originaria. El tema de la relación entre medicina y música, precisamente a partir de las cualidades catárticas de la acción de ambas es algo que se conoce ya desde los pitagóricos, si bien sus relaciones nunca han sido completamente esclarecidas. De hecho, se dice que el antiguo culto a las divinidades de la curación griega, gran parte de la terapia consistía en la audición de determinados tipos de música catártica. También la curación mediante la voz, la voz del médico que sana, es otro de los puntos en común con la tarea del filósofo como médico del alma, del la dirección de conciencia e incluso, me atrevería a decir, de la pastoral católica. El médico como director de la orquesta de las pasiones, como aquél que afina al paciente-instrumento hasta extraer de él la nota precisa, la armonía perfecta, es una figura recurrente de este y otros textos médicos.

Una vez establecida la premisa de la mutua correspondencia entre los fenómenos morales y físicos que afectan al hombre, que había sido ya formulada por los antiguos como base del conocimiento fisiológico, el médico no puede permanecer exclusivamente en el terreno de lo físico. Debe apoderarse de la etiología moral que se oculta o se manifiesta el estado de sus pacientes y ejercer su imperio en este campo. Recapitulemos por un instante. La pregunta principal que se ha planteado a este tipo de textos médicos sobre las pasiones según las líneas de la investigación en curso es ¿por qué escriben los médicos tratados sobre las pasiones? ¿qué pretenden con ello? Para responder al interrogante, tomaremos por buena la respuesta que los propios médicos nos ofrecen en sus escritos, pues el objetivo es llegar a definir, de manera suficiente, el *ethos* del que se consideran representantes. Lo que hace particularmente interesante el texto de Tissot a este respecto es que en él el problema de las emociones en relación con las enfermedades del cuerpo se suscita desde una antigua prerrogativa que legitima el rol preeminente del médico en la sociedad, pero precisamente desde la necesidad pragmática. La práctica a la que el médico se libra es necesaria, y su intervención debe ser efectiva. Su función es conocer los pulsos de la naturaleza en el hombre y saber acompañarlos. Esa necesidad práctica toma en el contexto de la clínica y la cirugía, que son disciplinas en pleno desarrollo, un giro muy particular, que es lo que Tissot llama, simplemente, medicina práctica. La sintomatología se abre sobre dos campos etiológicos diversos, uno moral o psicológico (caracterizado por el conocimiento de los caracteres y la teoría de las pasiones) y otro físico. A menudo es muy difícil distinguir las causas morales que vienen a agravar el estado fisiológico en el transcurso de una enfermedad. El médico debe auscultar el alma de su paciente así como su cuerpo y preguntarse ¿qué causa la dolencia? ¿se trata de una causa moral o física? ¿es nueva o antigua?

Un ejemplo del influjo que la constitución psicológica de la persona puede ejercer sobre el desarrollo de las enfermedades es el caso del melancólico y su

propensión a la hipocondría. El carácter sanguíneo con su vivacidad responde mejor a cualquier tratamiento, el colérico resulta contrario a las curas de reposo, y así sucesivamente. Curiosamente, Tissot califica la melancolía como un carácter “artificial” producto de la cultura; de manera que tendríamos un carácter humoral, el sanguíneo, que se caracteriza como “natural” o espontáneo, y su opuesto artificial o cultural, la melancolía. Estas observaciones aparecen reforzadas por consideraciones de carácter más popular, como los efectos beneficiosos de la risa. Aquí el médico utiliza de manera implícita la distinción a la que hemos querido hacer referencia en el capítulo anterior sobre la evolución de la terminología de las pasiones, según la cual hay caracteres que modelan la estructura moral del hombre y pasiones fugaces, repentinas, pero cuya aparición está condicionada por la inclinación que representa el temperamento correspondiente. En todo caso, lo principal es que este espectro de la sintomatología moral que se identifica mediante la *facies hippocratica* pone en juego la capacidad que tiene el médico para reconocer la enfermedad en el rostro del paciente. La *facies* aparece englobada en el cuadro de síntomas, más amplio, de la nosografía, con todo el afán sistematizador que le es propio. Los aspectos morales, o por decirlo con una expresión más de nuestro tiempo, psicológicos de la dolencia, vienen a configurar un campo propio de variables que pueden influir en el pronóstico de la enfermedad tanto como en su tratamiento, y que por tanto deben ser tenidas muy en cuenta.

La presencia de ciertos estados de ánimo en el cuadro de diagnóstico apunta, según Tissot, a un posible origen moral de la enfermedad, y hace recomendable la intervención del médico como alguien que ausculta la vida interna de su paciente en el sentido más completo de la expresión. Para comenzar, el médico debe hacer muchas preguntas al paciente durante la primera fase del encuentro entre ambos. Este momento que ha conservado la denominación con resonancias platónicas de *anámnesis*, el acto de recordar el pasado para aprender. Indaga incluso en lo privado, lo vergonzoso y lo íntimo para hacerse una idea de las circunstancias que confluyen en la génesis de la enfermedad. El médico parece obligado a descubrir la causa moral de la enfermedad si la hubiere, y el desempeño de sus funciones profesionales parece implicar una cierta vertiente “confesional”. Sus prerrogativas incluyen la prescripción de un régimen de vida adecuado al tipo de *ethos*, de representación moral que se pretende conseguir para derrotar la enfermedad. A veces no se trata de un tratamiento puntual, sino de un proyecto que se prolonga durante toda la existencia³⁸⁶. Lo que el médico práctico prescribe, sin embargo, no son principios filosóficos, sino conjuntos de prácticas saludables compatibles con esos principios, regímenes, ejercicios destinados a restaurar el

³⁸⁶ Así era para los griegos y romanos, cuyo régimen de vida, controlado por el médico, estudiara Foucault en los libros 2 y 3 de su *Historia de la Sexualidad*, y que encuentra su correlato ideal en las técnicas estoicas de cuidado de sí que estudia el mismo autor en los cursos del College de France (1982-1983), sobre la *Hermenéutica del Sujeto* (*op.cit.*).

equilibrio del cuerpo y la mente. Veamos un caso: la pasión amorosa violenta es una de las más perjudiciales para el enfermo en fase crítica, por lo que Tissot recomienda deshacerse de ella, ¿cómo? Pues bien, en el conjunto de consejos que da para alejar de sí esta turbación del alma, el médico nos recuerda al poeta Ovidio, quien en su *Remedio del amor* nos aconseja cosas similares:

Mas si no depende de los enfermos tener un corazón sensible y voluptuoso, es posible sin embargo ponerlos en el caso de no alimentar esta pasión, amenazándoles con el peligro que corren si se entrega a las caricias del objeto amado; prescribiéndoles que se abstengan de leer libros romanescos o lascivos, y de mirar pinturas demasiado desnudas o voluptuosas; mandándoles que eviten las concurrencias, espectáculos y conversaciones libres, en que valiéndose de imágenes indecentes, se sacrifica el pudor; y que no vean, cuanto sea posible, sino objetos de su sexo, ni traten sino con personas graves y sensatas.³⁸⁷

Dichoso aquel que puede hacerse dueño de sus pasiones, y sujetarlas al yugo de la razón, se dice el médico racionalista, y dichoso también en cuanto a la salud del cuerpo, puesto que las emociones se entrometen constantemente con el tratamiento y el diagnóstico, de forma que entorpecen notablemente la razón del médico. Por ello la manipulación discreta del enfermo por parte del médico es importante para llevar a buen puerto la empresa. Pero es que, además, el médico se enfrenta a un problema similar al de fisiognomista. El bosque de signos es denso y a veces se extravía en él; a menudo el síntoma revelador se muestra de manera fugitiva o está oculto. Por ello se requiere una mirada atenta y “valerse de toda la sagacidad imaginable para arrebatarse al enfermo el secreto que le atormenta, y que podría quizás llevarle al sepulcro.”³⁸⁸ El médico como confesor, como inquisidor, como aquél que arrebatara los secretos más recónditos, se instituye así en tanto que autoridad moral absoluta, cuya jurisdicción no se limita al alma, como la del cura, sino que abarca dos dominios superpuestos. La enfermedad se concibe así como “lo oculto” y el médico como desvelador del misterio. A veces el enfermo no conoce él mismo el carácter de la pasión que lo devora y es el médico quien debe revelarle su propia verdad, su propio yo, indagando en las causas ocultas de su mal.

Los objetos de análisis del médico son los normales para la época: pulso, ritmo y fuerza; secreciones y excreciones; color y textura de la piel; convulsiones y movimientos involuntarios. La receta recuerda en cierto sentido a la propuesta por Mme. Staël en su otro tratado de las pasiones. Los instrumentos de la curación se dividen en tres tipos: i) Medicamentos, ii) Dietas, ejercicios, cambio de aire, sueño reparador, etc... y iii) Auxilios morales. Entre los últimos encontramos el criterio general de “poner a la persona en una disposición moral enteramente contraria a la pasión dominante”, es decir, equilibrar una carencia o un exceso presionando el

³⁸⁷ Tissot, *op.cit.*, p.212.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 192.

órgano o el miembro débiles para fortalecerlos, que era por cierto un método muy frecuente en la corrección ortopédica de deformidades a causa de malos hábitos o vicios. Esta ley de contrastes en la búsqueda del punto medio aparece como la herencia galénica del médico. El médico debe ayudar a su paciente a vencer las pasiones que le dominan, y para ello a menudo debe distraerle, inspirándole otras pasiones opuestas que equilibren la balanza.

Al igual que el soberano ilustrado pero autoritario, el médico sigue la divisa “todo por el paciente, pero sin el paciente”. De este modo, no es de extrañar que al preguntarse *¿Qué es la ilustración?* y definirla como la conquista de la autoconciencia y la responsabilidad epistémica, Kant pasase revista a tres tipos de rol social: el gobernante, el pastor de almas y el médico. El primero dispone el cumplimiento de las normas, el segundo ayuda a su interpretación y el último considera en qué condiciones, bajo qué regímenes deben aplicarse estas normas. Ellos de alguna manera pueden usurpar la capacidad de autodeterminación del ser humano, le mantienen en un estado infantil y precrítico.³⁸⁹

Hemos visto un tratado del influjo de las pasiones sobre las enfermedades, obra de un médico que recomienda una reflexión racional sobre las fuentes del deseo y que se enmarca en un programa general de progreso de la medicina práctica. Ahora querría mostrar otro tipo de texto, con una orientación más marcadamente filosófica. Jean-Louis Alibert (1766-1837), médico personal de Luis XVIII, quien fue además nombrado barón por Carlos X, fue el producto de los sistemas educativos prerrevolucionarios y jugó un papel nada desdeñable en el renacimiento y renovación de la medicina tras el abrupto final del Antiguo Régimen en Francia. Estudió filosofía, literatura, griego, latín y teología, llegando incluso a emprender un noviciado que fue interrumpido a causa de la Revolución Francesa. Alibert introdujo los principios de una medicina positivista, además de contribuir a la especialización con la formación de una rama, la dermatología. Bajo el criterio empirista que sería fundamental para el desarrollo de la clínica propone la siguiente metodología: “lee un poco, observa mucho, haz mucho”. Alibert es, pues, un gran exponente de los progresos de la ciencia posteriores a la Revolución Francesa. En 1808 asiste al “nacimiento” de la clínica moderna, la transformación del Hospital de San Louis de Paris de una casa para pobres en un establecimiento para enfermos crónicos. La magnitud de este cambio en la práctica diaria de la hospitalización sólo es comparable al impacto que tuvo el abandono de una nosografía basada en el modelo de la botánica, como el que aplicaba su maestro Pinel siguiendo el modelo lineano, en favor de esa medicina práctica, basada sobre todo en la observación y en la

³⁸⁹ Kant, Immanuel, *¿Qué es Ilustración?*, Madrid, Alianza, 2004.

experimentación. Lo más célebre de su obra son los tratados ilustrados sobre enfermedades dermatológicas cuya exactitud fue muy elogiada. Con esta obra sucedió algo similar a lo que pasó con la de Lavater; se hicieron varias ediciones, algunas más lujosas y otras “de bolsillo” para estudiantes, lo cual hay que pensar que mejoró la preparación de los jóvenes galenos a la hora de reconocer los signos de determinado tipo de enfermedades.

Esta figura insigne de la ciencia médica publica en 1825, ya lejos de la revolución y del Antiguo Régimen, un libro que se titula *Fisiología de las pasiones* en el que, en un estilo mucho más filosófico que el de Tissot, nos propone un modelo de construcción del sujeto (lo que en este estudio vamos a llamar *ethopoiético*) más fuerte. Alibert se decanta por la salida difícil al dilema de Aristóteles, la respuesta de los estoicos: no basta con adaptarse a las necesidades, como hacían los epicúreos, hay que purificar el ser del *pathos*, de los impulsos que nos dañan. Y no nos ofrece un modelo de cómo debe comportarse el médico, sino que más bien parece plantearse la pregunta ¿qué tipo de persona merece la pena ser? Entre el texto anterior y este, hemos pasado del utilitarismo del conductor de pacientes a la asunción tácita por parte del médico de una responsabilidad moral que no va dirigida necesariamente a los enfermos, sino a la totalidad del género humano. Por supuesto, no deja de hacer saber quién es el que habla, porque su autoridad reviste de peso las consideraciones que ofrece, pero su destinatario ya no es alguien que se dedica o va a dedicarse a la profesión de médico: se dirige a cualquier lector cultivado que quiera escucharle.

Como ya hemos visto en Kant, Cureau de la Chambre, Lavater y los otros descryptadores del rostro y las costumbres que hemos ido conociendo a lo largo de este trabajo, el tratado de Alibert comienza con unas consideraciones sobre la obligación que tiene el buen médico de ser psicólogo a la vez que fisiólogo, es decir, de conocer al hombre interior tan bien como al exterior. Es más, el conocimiento del uno y del otro aparecen íntimamente ligados por vínculos causales. Asimismo, parece compartir con el espíritu de la pseudociencia fisiognómica el proyecto de unas formas de clasificación de la expresión de las pasiones con fines prácticos. Alibert va a servirse de la inervatura del sistema nervioso central como evidencia de la metáfora del cuerpo como instrumento cuyas cuerdas toca el alma mediante las pasiones. Llega incluso a pensar que sería mutuamente beneficiosa la fusión o al menos colaboración de la medicina con la filosofía como formas de conocimiento de lo humano. La conexión entre el alma y el cuerpo no reside ya en los espíritus animales ni en la glándula pituitaria, sino que se concentra en el sistema nervioso, en las fibras y los filamentos que articulan la nueva metáfora del cuerpo. El alma humana es vista a través de los ojos de un médico ilustrado que denota una voluntad de comprensión global de los fenómenos que afectan al ser humano en tanto que sujeto del pensamiento y la pasión, un hombre que cita a Descartes, Leibniz y Bossuet. Alibert identifica la

inteligencia con el espejo en el que el mundo se refleja, y la vida interior del sistema sensitivo como la conciencia de los propios estados a partir del análisis del fenómeno de la introspección. Para él la vida interior y la vida exterior de los individuos son interdependientes, pero la verdad se esconde en el interior. En este sentido, parece ser otro de los partidarios de Rousseau cuando dice que “el hombre está dotado interiormente de un sentido moral y sublime...” y además, ese sentido parece ser infalible.

Como buen humanista y lector de Descartes se pronuncia en favor del placer de la *vita contemplativa*, ese recogimiento en uno mismo del que ya hablaban los filósofos helenísticos. Pero no satisfecho con lo rudimentario de la fisiología cartesiana, llena de imprecisiones, emprende su propia descripción de las pasiones en forma de lista. Alibert considera que el estudio de los afectos morales compete de forma directa a los médicos, y aunque su público no deba ser necesariamente de la profesión, deja bien clara la importancia de su punto de vista sobre el tema. Otros capítulos que encontramos en el mismo volumen son consideraciones de tipo filosófico, como indican en sus respectivos títulos. Veamos, para hacernos una idea, el índice de la sección primera del libro: Cap. 1 *Del egoísmo*; Cap. 2 *De la avaricia*; Cap. 3 *Del orgullo* ; Cap. 4 *De la vanidad*; Cap. 5 *De la fatuidad*; Cap.6 *De la modestia* ; Cap. 7 *Del valor* ; *El pobre Pedro*; Cap. 8 *Del miedo* ; Cap. 9 *De la prudencia* ; Cap. 10 *De la pereza*; Cap. 11 *Del aburrimiento*; Cap. 11 *De la intemperancia* ; *Visión Filosófica: Conversación de Epicuro con Pitágoras sobre la templanza.*

Contrariamente a lo que podría parecer, el texto realmente revelador con respecto al tipo de construcción ética del hombre que propone Alibert no se encuentra en el último capítulo, titulado “Visión filosófica” sino en un anexo al capítulo 7, “Sobre el valor”. A propósito de la virtud de la entereza para soportar el sufrimiento, el autor pasa revista a la cuestión del dominio de sí. Este tema resulta fundamental para él, pues el control adecuado de esta capacidad implica el estatus ético que él considera el más adecuado, el modelo de impasibilidad ante las circunstancias externas de la vida. La parte teórica va seguida de un estudio de caso muy particular, en el que voy a centrarme, el caso del “pobre Pedro”. Solo el título nos indica ya que se trata de una de esas historias “con moraleja”, hechas ex profeso para catequizar, y quizás por ello Alibert se esfuerza en garantizar su credibilidad como testigo directo de los hechos que ha presenciado. Como director general del Hospital de Saint Louis, y defensor del empirismo, su testimonio parece tener más peso que el de cualquier otro. La historia que cuenta está imprecisamente situada en las coordenadas temporales, aunque parece ambientada en la época en que, recién terminada la transformación del *Hôpital*, todavía sobreviven algunos enfermos que parecen recordar la función caritativa de la institución. Último lugar de retiro, donde van a morir los viejos abandonados por la fortuna y por sus familias, el hospital era, ya desde la Edad Media, el lugar donde los desahuciados iban a morir, más que a curarse. Todo el tono de la narración es profundamente novelesco, lo que nos hace sospechar, si no sobre la *veracidad*

de los hechos, sí sobre su presentación, que bajo la apariencia de la espontaneidad sigue todos los golpes de efecto de la retórica novelesca.

El pobre Pedro era un melancólico exaltado, una especie de filósofo ambulante enteramente metido en sí mismo, y que nada estimaba de cuanto el vulgo admira. No podía permanecer mucho tiempo en un mismo sitio; el movimiento era para él la dicha y la vida. Algunos creían haber conseguido su confianza, y le tenían por un caballero bretón que se había fugado de casa de sus padres mucho antes de época de la revolución francesa. Lo único que hay de cierto es que su educación había sido esmerada, y que poseía muy bien muchas lenguas tanto antiguas como modernas. Decía de memoria versos de la *Iliada* y de la *Odissea*, y se comparaba a Ulises porque había andado errante como este héroe por todos los mares. En su extremado entusiasmo por Zenón se conocía que había adoptado el estoicismo, y nos decía con frecuencia que no se debía juzgar esta doctrina tal cual nos ha habían transmitido en los libros; que había sido desnaturalizada, y mas que todo calumniada por los discípulos de Epicuro. Además, pretendía haberla corregido y mejorado en muchos puntos.

Había sido militar según se deja colegir por las numerosas cicatrices con que tenía cubierto el pecho. Después de su vuelta de Africa tenía la costumbre de pedir hospitalidad en los parajes más retirados de París cuando ya no tenía un maravedí para subsistir. Jamás, a pesar de todo esto, le abandonaba su valor. Había vivido mucho tiempo dando lecciones de aritmética a los niños de los pobres, y la misma industria ejercía en los bajeles en sus viajes marítimos.

Este estoico reformado, superior a todo, hasta al temor, había tomado un grande ascendiente sobre todos los demás que le rodeaban. Lo que aumentaba el imperio de sus palabras, y le daba en cierto modo una elocuencia de situación, era el encontrarse en medio de un sin número de hombres que habían sufrido como él todas las alternativas de una fortuna adversa. Por una casualidad el hospital de san Luis servía entonces de refugio a muchos literatos atormentados por amargos recuerdos, y por achaques de una decrepita ancianidad. Se notaban entre otros de los individuos que asistían a las lecciones de nuestro filósofo, el laborioso traductor de todas las obras de Bacon, un jurisconsulto retirado mucho tiempo había de los negocios, y que componía tesis para los estudiantes, mediante una muy módica retribución, refugiados que habían venido a París para librarse del resultado de las turbulencias que habían agitado a la ciudad de Nápoles, particularmente un poeta improvisador muy maravillado de la elocuencia de Pedro; había en fin un pintor bastante hábil, y algunos otros artistas de diferente mérito.

El pobre Pedro estaba acompañado siempre de un perro fiel que parecía sentir las penas de su amo, fuera del cual nada existía para él en la naturaleza. Este animal se había familiarizado, con su amo, en toda clase de fatigas, y una admirable sobriedad. Pasó por mandato del testamento de su amo a un leproso que jamás ha querido deshacerse de él, el cual le llevó consigo a las colonias.

Nuestro desgraciado anciano murió después de quince meses de permanencia en el hospital de san Luis. Su cuerpo se desecó, digámoslo así, por la actividad de su alma. Su historia singular interesa porque es verdadera; y debe considerarse como una especie de suplemento al artículo de el valor: es un episodio destinado al descanso de mis lectores en un libro escrito con las formas severas de la filosofía. No me ha sido posible ser más sencillo en la narración de sus aventuras, porque entonces no pintaría yo al pobre Pedro, que se expresaba siempre por imágenes, y que no era más moderado en su lenguaje que en sus opiniones. Yo lo haré parecer aquí tal cual yo lo he visto y escuchado.³⁹⁰

La figura del *idiotés* siempre acompañado de su perro, que nos recuerda a Rousseau y a Diógenes, su capacidad socrática de comunicar la verdad, su

³⁹⁰ Alibert, Jean Louis, *Fisiología de las pasiones o la nueva doctrina de los afectos morales*, Tornos, Lucas de (trad.), Madrid, 1831, pp.77-79.

maestría para soportar la adversidad digna del mismísimo Epicteto y sufrir el dolor como Epicuro, tienen que convencernos de su carácter “auténticamente” filosófico. Transcribo aquí el texto entero, un poco excesivo, porque es rico en matices expresivos y está lleno de voluntad pedagógica, pero además porque hace un uso del *exemplum* que es digno de tenerse en cuenta. Ese pobre hombre, el “pobre Pedro” es un ser desdichado, hijo caído en desgracia de alguna baja nobleza que ha perdido su estatus durante la Revolución... pero tal y como lo presenta Alibert, es la quintaesencia de todos los grandes filósofos, el modelo de entereza y resistencia a la adversidad. No porque sea un santo, sino porque ha aprendido a enfrentar los acontecimientos con firmeza y resignación. Hasta aquí la historia no parece demasiado interesante, más allá del corolario de las virtudes estoicas, pero he aquí que el médico, llevado por un arranque digno de la novela bizantina introduce un giro, y el filósofo impassible sufre un acceso digno del más exaltado de los personajes de Rousseau.

Pedro, que conoce y cita de memoria los versos de Homero, llegando a compararse a sí mismo con Ulises por sus innumerables peligros e infortunios, representa el papel de filósofo particular del Hospital de San Luis. El mismo Alibert, acostumbrado a dar sus clases al aire libre, no ve con malos ojos la formación de un pequeño grupo de admiradores o discípulos de este decrepito maestro, que se reúnen en círculo a discutir sobre la vida y la muerte sentados en el césped del recinto, al estilo de los peripatéticos. Este pequeño círculo, se nos dice, está compuesto nada menos que por personajes de cierta relevancia profesional: abogados, artistas, intelectuales y el propio Alibert, que se suma a estas reuniones en cuanto tiene un momento. Un impulso lírico le lleva a afirmar que el Hospital, entonces, servía de refugio a “muchos literatos atormentados por amargos recuerdos, y por achaques de una decrepita ancianidad”. Es pues necesario suponer que habían llegado al hospital para curarse de sus malas pasiones o para aprender el arte de morir bien, ya que nada más les quedaba por hacer. Precisamente en esa situación, sintiendo llegada la hora de partir, Pedro, que había adaptado a sus propias necesidades la filosofía de Zenón, decide hacer un examen de conciencia de su vida, una anámnesis en el sentido médico, y hacerlo delante de testigos, de manera pública. En este sentido la peripecia del relato coincide perfectamente con las exigencias clásicas del arte dramático: la peripecia consituye un giro de los acontecimientos.

Comienza relatando su vida de viajero impenitente con serenidad, cuando de pronto se opera un cambio emocional en él: la máscara se resquebraja, el adusto rostro prorrumpe en lágrimas y gemidos terribles, y entre suspiros y gimoteos confiesa sus peores crímenes (que no son tan terribles como para hacerle caer en desgracia ante los ojos del compasivo doctor, ni presumiblemente tampoco ante el lector hipotético, previamente sensibilizado con su personaje). Primero dice que no va a hablar, luego es poseído por sus pasiones, se debate, claudica y en este proceso catártico emerge un nuevo

Pedro, purificado. Ha llorado recordando los errores pasados, ha hablado, y sobre todo ha confesado. Este pequeño texto en realidad es un *patchwork* de distintas técnicas narrativas dentro del marco del *exemplum*. La lección de doctrina estoica, el elemento novelesco, con rapto de piratas incluido; la escena lacrimógena de la novela burguesa de sentimientos, la pareja de amantes ultrajantemente separada... Esta técnica de montaje no es en absoluto ridícula. Aunque no sea una obra maestra de la literatura, demuestra con qué pericia este autor, que no era lo que podemos considerar un escritor profesional, mezcla la antigua idea del cuidado de sí estoico, la práctica terapéutica de la confesión, ética cristiana y pagana de la conciencia, dándole toques novelescos, es decir, mundanos.

Los efectos de esta confesión son curiosos. La honda conmoción que dice experimentar Alibert al presenciar semejante acontecimiento le hace tomar una determinación excepcional. Sólo por esa noche se relaja la disciplina de San Luis, que exige que todos los enfermos se vayan a sus camas al anochecer, para que el médico, el maestro y sus discípulos permanezcan mudos sobre el césped, todos escuchan la voz catártica del pobre Pedro. Este cambio de máscaras pone de manifiesto una fusión entre el ideal estoico, atractivo pero inalcanzable, y el ideal rousseauiano. Sin embargo, nada de esto indica que por ello se debilite la fe en el primer ideal. Más bien sale reforzado de la maniobra, es purificado, redimido gracias a su paso por el baño de lágrimas, por la confesión de los pecados. El que confiesa ya está preparado para morir, tiene sus cuentas en orden. Es fascinante observar cómo su discurso opera también como una especie de instancia catártica en sus oyentes, de manera que esa noche todos vuelven a sus habitaciones transfigurados, como si hubieran sido testigos de algún misterio sagrado. Se sienten, dice Alibert, “más ligeros”, liberados ¿de qué? Del miedo a la muerte, del miedo al dolor, de la culpa... ¿de la máscara?

En cualquier caso la muerte del sabio es tan ejemplar como todo lo demás. Dice Alibert de su rostro post-mortem, en una apreciación digna del mismo Lavater, que “nada había perdido de su fisonomía y aparecía en él pintada su hermosa alma”. Ello demuestra que como decía Montaigne, filosofar es aprender a morir. El valor ejemplarizante debe ser considerado cuidadosamente a la luz del lugar que éste ocupa dentro de las teorías sobre las pasiones del propio Alibert, para comprender hasta qué punto el médico atribuye importancia a la historia que acaba de contar.

La segunda parte de la *Fisiología de las Pasiones*, que trata “del instinto de imitación considerado como ley primordial del sistema sensitivo” trata precisamente de eso, de la importancia de la mimesis para el aprendizaje moral de los seres humanos. En ella describe el mundo como un “teatro del aprendizaje mutuo” y cita el fenómeno de la moda como consecuencia de esta facultad universal del ser humano, la expresión de un consentimiento general. El propio cuerpo, dice el fisiólogo, en tanto que organismo, responde mediante la *empatía* (que es la forma en que las células experimentan la

imitación) a los estímulos sirviéndose de los canales de comunicación interna del sistema nervioso.³⁹¹ Desde una perspectiva sociológica, Alibert relaciona el auge de la imitación con el triunfo de las masas: “los hombres reunidos en sociedad están expuestos a una fiebre moral”. Ahí está la teoría del contagio vírico aplicada a la sociología de masas, respaldando implícitamente la ingeniería social en auge en el XIX. Esta forma de mal colectivo y contagioso produce la enajenación del sujeto, le hace comportarse como los demás y no como es él mismo. Así que tenemos a un médico, director general del principal hospital de Francia, hablando de los peligros del contagio social al tiempo que propone un modelo ético de contención.

Pero su perspectiva no es tan negativa como podría parecer: para Alibert imitación y socialización aparecen como mecanismos de modelización, de subjetivación: “La imitación es verdaderamente el molde en donde toma forma la especie humana”. Ya no es la naturaleza la que opera por analogías, sino el hombre que se convierte en espejo y mimo de todo cuanto ve y toca, y a causa de esto aprende y se contagia. El tema del contagio compete, especialmente, a las enfermedades venéreas, una de las situaciones que más a menudo trataba Alibert en su consulta, ya que en su campo, la dermatología, eran particularmente frecuentes los casos de sífilis³⁹². Desde otro punto de vista, tanto las artes plásticas como la retórica del viejo humanismo refrendan la imitación como maestra de los maestros, frente al concepto de genio romántico, en el que primará la originalidad de la idea sobre la corrección de la ejecución formal. También el saber de la representación artística exige sus propias formas de sistematización que produzcan repertorios expresivos de gestos y caras. Cada rasgo es el síntoma de una pasión, cada marca que traiciona un destello de subjetividad puede ser empleada como convención. De nuevo tensiones, de nuevo polos contrapuestos que se suceden o coinciden en el tiempo. Parece que la cultura de Alibert no estaba tan lejos de las ideas sobre el sujeto y su relación con el mundo del siglo anterior, en algunos aspectos, aunque en otros ha cambiado radicalmente. Busca un fundamento biológico, y no meramente retórico para el instinto de mimesis, pero se inspira en técnicas de construcción literaria y retórica disponibles en su cultura para darle forma a su discurso.

³⁹¹ Como ya hemos dicho, la *empatía* es la respuesta refleja, que constituye el principio fisiológico en el que se basa la *simpatía* de las teorías de la sociabilidad, que implica ya un grado de racionalidad reflexiva notable.

³⁹² En general gran cantidad de enfermedades venéreas se manifiestan con manchas o excrecencias de la piel, lo que ha potenciado su percepción como señales del pecado, hoy en día tenemos el caso del sida. *Vid.* Sontag, Susan, *El sida y sus metáforas* (1989), Buenos Aires, Taurus, 1996.

2.4.2. La representación de las pasiones en las artes plásticas

En este capítulo, me gustaría abordar una cuestión específica que afecta a la aplicación del conjunto de conocimientos relativos a las pasiones dentro de campos representacionales con finalidades concretas. Para ello, tomaré el caso de la reaparición de elementos de la fisiognomía *en tanto que formula de representación plástica*, es decir, en tanto que repertorio de formas puestas a disposición de los artistas para la ejecución de sus obras, particularmente en el caso de los pintores y los actores. Ambos casos resultan interesantes porque, en estas profesiones más que en muchas otras, resulta evidente el intento por emanciparse de un determinado estatus social, el de siervos, vinculado al trabajo artesano, para conquistar un nuevo tipo de libertad y autonomía que sólo la asimilación de ciertas formas consideradas artísticas dentro del dominio de las artes liberales podía propiciar.

El uso estratégico del repertorio de la fisiognómica puede haber servido, como veremos en el análisis de los casos que voy a presentar, como un factor coadyuvante de esta escalada social que tiene su correlato en un cambio gradual de las estructuras de reconocimiento. El arte en el siglo XVIII comenzará a convertirse en algo más que una mera forma de ocio o un lujo vinculado al mecenazgo de las clases altas. Se convertirá en una forma privilegiada del conocimiento, en el acceso a un tipo de experiencia particular, la experiencia estética. Los actores y artistas que posibilitan el acceso a esta experiencia ven su reconocimiento social ascender a medida que el arte se transforma en una forma de acceso a un estatus superior, tanto para los compradores como para los productores. Por otro lado, la aparición de la opinión pública, la popularización de ciertas formas de consumo de formas artísticas (pensemos, por ejemplo, en el uso de caricaturas en los periódicos) y el aflujo creciente de las multitudes a los palcos, influirán decisivamente en este proceso de sacralización del artista “por debajo”. De modo sincrónico, la aparición de los primeros museos y de una nueva disciplina académica del conocimiento destinada a valorar la experiencia estética, contribuirán a ello “desde arriba”, es decir, desde las instituciones.

El caso que vamos a analizar a continuación merece ser tratado a parte por varias razones. Charles le Brun (1619-1690) es una de los autores de mayor calado y que aparecen más frecuentemente en las historias de la fisiognomía, junto con Della Porta y Lavater. Su omisión dentro de la parte de este estudio consagrada a la fisiognomía se debe a que la posición que ocupa con respecto al arte lo diferencia de la del resto de los autores que analizábamos en la

primera parte, como espero demostrar. Le Brun es el pintor del rey³⁹³, Director de la Academia Real de Dibujo y Escultura y, junto a Colbert, uno de los principales impulsores y planificadores del academicismo en la Francia del siglo XVII. Quizás sea adecuado decir algunas palabras sobre este fenómeno. A mediados de siglo (la Academia Real se fundaría en 1648) la situación sociocultural era más o menos la siguiente: el desarrollo de una forma de subjetivación o de sujeción cortesana mediante diversas técnicas, las más importantes de tipo representacional, destinadas a facilitar una nueva dinámica centralizada de los mecanismos de poder, coinciden con una pérdida de autonomía de la nobleza, una mayor dependencia del monarca y el aumento del carácter autoritario de éste, en consonancia con el carácter absolutista del estado que representa. Al tiempo que las pequeñas diferencias de rango entre un escalón y el siguiente se vuelven más valiosas, un cierto sentido de homogeneidad en la conducta y la apariencia, un cierto estereotipo, se expande entre la alta sociedad. El estado moderno absolutista y centralizado necesita generar identidad formal entre sus súbditos para que las estructuras de poder funcionen correctamente, para que las órdenes se transmitan de manera fluida y la jerarquía se estabilice. Así que los cortesanos, cada vez más inquietos a causa de pequeños gestos de privilegio concedidos por el monarca (que son la forma básica de distinguirse de sus pares en una corte reestructurada en torno a Versalles), acaban asumiendo una actitud, gestos, maneras de hablar o de vestirse, es decir, un *ethos* idéntico para todos, inspirado en la figura del *bonnête homme*, que resucita el ideal caballeresco.

Algo parecido, a otro nivel, sucede con los pintores. Estos pierden casi toda la libertad creativa que tuvieron durante el Renacimiento, ya que el patronazgo privado se pierde y el Estado se convierte en monopolista en la producción del arte. Se imponen entonces catálogos de formas estereotipadas, inundando con estas formas los espacios sociopolíticos relevantes, dejando mediante ellos la marca del poder absoluto de la monarquía³⁹⁴. Los artistas se ven limitados en su labor creativa por la emisión de repertorios estandarizados, cánones y formas académicas que deben reproducir, ya que vienen sancionadas por el sello real. La aparición del estilo Luis XIV, que se extenderá por toda Europa, o la producción en serie de productos decorativos de la Fábrica de los Gobelins, son obra precisamente de Le Brun, quien se encuentra a la cabeza de todo este proyecto de estandarización del arte. A partir de la segunda mitad del siglo, estas restricciones se vuelven más fuertes, se produce una sistematización de los principios del arte. Según el historiador

³⁹³ Ese rey es Luis XIV quien, como recordaremos, ya tenía otro fisiognomista a su servicio, el médico Marin Cureau de la Chambre, de quien hablamos en la primera parte de este estudio. Así pues tenemos dos virtuosos de la fisiognomía, el médico y el artista, al servicio del mismo monarca.

³⁹⁴ Desde luego, este que describo aquí es el caso francés. En España, la conquista por parte de los pintores de una condición liberada, es decir, dentro de las artes liberales, pasa por la adquisición de cartas de nobleza. El caso clásico es el de Velázquez obteniendo la cruz de Santiago y el cargo de cortesano.

Arnold Hauser este proceso es el efecto general del clasicismo barroco, que consiste en generar formas impersonales tanto en la conducta como en la representación³⁹⁵. La Academia Francesa, en tanto que institución, estructura coactiva y burocrática del poder estatal ejercido sobre los artistas, tiene en su vértice la figura del rey. Él es el polo desde el que emana el poder formalizador, y actúa mediante sus representantes, Colbert y Le Brun.

Esta institucionalización persigue también el monopolio de la enseñanza y de la concesión de títulos; ya que durante la formación del artista se da un proceso de seguimiento de la trayectoria de éste, desde sus comienzos hasta el ingreso oficial en el engranaje propagandístico oficial. Tampoco podía hacerse una exposición de pintura sin el permiso de la Academia (de hecho, Hauser considera a Le Brun como un doctrinario, un totalitarista de las formas, y lo llama “el dictador artístico de Francia”). Este autoritarismo genera una resistencia entre algunos artistas progresistas, que se desmarcarán del estilo académico, y aparecerán dos corrientes, los partidarios de Poussin y los de Rubens, conservadores e innovadores. Los salones se constituyen hacia finales del siglo como lugares alternativos a la Academia para la exposición de obras de arte y la crítica estética que se constituye fuera de los cauces oficiales. En estos salones se produce el fenómeno del preciosismo, una especie de manierismo de la conducta y el lenguaje muy de moda entre algunos pequeños círculos, que Molière ridiculizara en su comedia *les Précieuses Ridicules*³⁹⁶. Es por ello que, aunque el clasicismo sigue llevando la voz cantante en el siglo XVIII, florecerán con fuerza los llamados *petits genres*, con el favor de los compradores privados: Watteau, Chardin, Greuze. El gusto privado, exquisito, frente al gusto oficial y grandilocuente, es otra de las tensiones estéticas que toman fuerza en el paso del Antiguo Régimen a la modernidad post-revolucionaria y que afectan profundamente la construcción de la identidad del sujeto, redefiniendo las fronteras entre lo íntimo y lo público.

La aportación de Le Brun a la fisiognomía será de gran relevancia, sobre todo a causa de la sistematización de ciertos modelos plásticos de la expresión de las pasiones y las anamorfosis humano-animal con ilustraciones de gran belleza y exactitud académicas. Estas se encuentran en numerosos grabados de manuales para jóvenes artistas y, por supuesto, en todos los manuales fisiognómicos (que, como dijimos, tienen una estructura acumulativa, casi enciclopédica) especialmente en el de Lavater³⁹⁷. Pero la excelencia de Le Brun no se encuentra en el contenido de sus textos, sino en la fortuna de las

³⁹⁵ Hauser, Arnold, *Historia Social del Arte*, Barcelona, Labor, 1993, vol 2, pp.116.

³⁹⁶ En realidad, el uso de la palabra *précieuse* “preciosa” para describir a la mujer exquisita un poco amanerada se usará profusamente también durante el siglo siguiente, aunque siempre con un matiz de *décalage*. Las mujeres nunca son preciosas, lo fueron hace mucho. En español podríamos traducir el término en su uso despectivo con el adjetivo *cursi*, que me parece bastante similar en cuanto a potencia expresiva.

³⁹⁷ Este influjo se extenderá también a la ciencia. Charles Darwin comienza su tratado sobre *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872), asegurando que Le Brun es el mejor de cuantos autores ha encontrado en los manuales de fisiognomía.

ilustraciones que los acompañaban; de hecho, la historia de estos documentos es bastante compleja. De las conferencias que el primer pintor del rey daría ante la Academia francesa entre los años 1668 y 1771 no se ha conservado el manuscrito autógrafo, aunque sí las ilustraciones originales. La primera de estas conferencias, que es la que más nos interesa, dará lugar a tres ediciones principalmente: una de 1696, otra en 1698 y una última en 1727³⁹⁸.

Normalmente las ilustraciones van acompañadas en las ediciones más recientes de textos escritos por colaboradores, seguidores o discípulos que se supone resumen las ideas principales expresadas por el maestro en sus conferencias, siendo una de las más frecuentes el escrito de Jean Marie Morel d'Arleux (1775-1827), quien retoma en uno de sus discursos la filiación con el trabajo de Camper, Lavater y Moreau de la Sarthe. En términos generales, parece haber un amplio margen de acuerdo entre los historiadores estudiosos de la materia, en el sentido de que Le Brun tomó sus definiciones de las pasiones de Descartes, quien había publicado una obra muy relevante sobre la materia, y no se aleja demasiado del camino marcado por el filósofo³⁹⁹. Sigue las teorías cartesianas en su clasificación de las pasiones en tipos particulares, ignorando la división de Aristóteles en concupiscibles e irascibles, y tomando la referencia a la glándula pineal, donde antes era el corazón el que activaba las pasiones. Por eso para Le Brun la parte más expresiva del cuerpo es la frente, que es la que se encuentra más cercana al cerebro. Elabora cuarenta y una “máscaras” de las pasiones simples y de sus derivadas compuestas donde la expresión se mide por la posición de los arcos supraciliares, todo presentado de una manera esquemática, como corresponde a un documento dirigido a los jóvenes aprendices de pintor.

³⁹⁸ La primera publicación, a cargo de Henry Testelin y titulada *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, (1693) contiene un extracto en forma tabular de la conferencia de Le Brun, con un resumen de las ilustraciones y unos esquemas de expresión. En 1698 el grabador Bernard Picard publica la primera edición de sus *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière...* que contará con 18 ediciones hasta 1956. Otras 14 ediciones a cargo de Le Clerc se producirán desde 1696 hasta 1889. La última, correspondiente a 1727, a cargo de Jean Audran, contempla 16 ediciones hasta 1894. Como puede comprobarse, el éxito de la edición de estos grabados sobre la expresión fue bastante extensa. De los manuscritos originales que se conservan, perdido el que fuera escrito por Le Brun de su puño y letra, nos quedan el que se conserva en la École des Beaux Arts de París, el de la Biblioteca Nacional de Rouen y el que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, obra de su discípulo Claude Nivelon. En cuanto a los comentarios y estudios sobre la obra de Le Brun, tenemos el de J. Montagu, *The expression of passions* (New Haven/Londres 1994); el de T. Kirchner, *L'expression des passions*, (Mainz, 1991) y la obra de Jurgis Baltrušaitis *Aberrations* (París, Flammarion, 1983). Finalmente queda por mencionar el libro de Juan Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana* (Catedra, 2003, Madrid), que cuenta con un estudio sistemático de las sucesivas ediciones.

³⁹⁹ Madeleine Pinault Sorensen disiente de esta opinión generalizada, y en su reedición de la obra de Le Brun para la publicación del Museo del Louvre de 2000 sostiene que Le Brun está mucho cercano a las teorías de Cureau de la Chambre que de las de Descartes. La opción no es tampoco descabellada, puesto que ambos fueron cortesanos del mismo monarca y es necesario que tuvieran cierto contacto entre ellos.

El siguiente examen de la obra de Le Brun se refiere indistintamente tanto a los restos textuales conservados como a las ilustraciones que los acompañan, aunque probablemente debamos prestar una atención especial a los bellos dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de París. Lo interesante de haber desplazado el análisis de esta obra con respecto al resto de sus compañeras de la disciplina fisiognomónica es que permite contraponerla a ellas por las características propias que posee debido a su posición específica con respecto a la pintura. Aunque el discurso de d'Arleux tiende a enfatizar el sentido de continuidad de la obra de Le Brun con la de sus predecesores y continuadores, la crítica contemporánea destaca una ruptura importante entre, pongamos por caso, la obra de Porta y la de Le Brun, en el sentido de que no pertenecen al mismo universo simbólico y no se enfrentan a la imagen en los mismos términos. En apenas un siglo, el sentido del hombre y del mundo han cambiado, y por tanto, también el de la fisiognomía. En resumen, las novedades que representa Le Brun frente a della Porta son:

- 1) La aparición de un nuevo modelo de organismo con sus propias formas de mutación. El hombre-máquina cartesiano en un universo vacío sustituye al hombre-zodiacal de la magia natural, cuyo universo era una red de conexiones, y del que él representaba la versión reducida o microcosmos.
- 2) En la técnica de la representación aparecen elementos de medición exacta basados en el cálculo y la geometría. “La semiología de Le Brun construye un animal geométrico”, dependiente de la posición relativa de unas partes frente a otras en la cuadrícula.
- 3) Las anamorfosis de Le Brun están perfectamente calculadas a partir de criterios matemáticos, no el mismo sentido que tenían los hombres-bestia del tratado de della Porta, aunque estén deliberadamente inspirados en ellos. No son monstruos ni híbridos de la naturaleza, son juegos de la imaginación y la técnica en un momento en que los vínculos simbólicos supraterráneos son menos verosímiles que nunca.
- 4) Le Brun está más interesado en hacer un catálogo manejable de la expresión de las pasiones, es decir, de los estados fugaces, que de los caracteres estructurales, temperamentos, etc., que ocuparán principalmente la obra de Lavater.
- 5) La figura humana se ha desvinculado del mundo de las signaturas, el rostro deja de ser el símbolo que refleja el alma para convertirse en expresión física de sus pasiones. La metáfora del rostro como espejo del alma sigue siendo válida, pero cobra un nuevo sentido (igual que la teoría del signo se verá modificada por el influjo de la escuela de Port-Royal).
- 6) La perspectiva del artista implica una exterioridad y un distanciamiento del objeto, frente a la actitud del mago natural, que comprende el funcionamiento

de las leyes invisibles de la naturaleza cuando la contempla, y al contemplarla se sumerge en ella.⁴⁰⁰

La representación de las fisonomías en Le Brun ha dejado de interpretar significados ocultos para centrarse en la labor de fijar los límites de las formas. Podemos entender su obra como la traducción plástica de una retórica de los contornos y las figuras, del cambio a partir del rostro en estado de serenidad como grado cero del sistema. Es decir, se trata de un gradiente, como vimos en el caso del ángulo facial de Petrus Camper. Hemos pasado de la topografía del rostro de Della Porta a una cinética, vinculada a lo que Haroche y Courtine llaman la “aparición del hombre expresivo”, que no hay que confundir con el hombre rousseauiano, ya que este hombre expresivo es el que comprende y acepta la necesidad de reprimir las emociones para dominarse a uno mismo. No es el hombre de la autenticidad, sino el de la expresividad, de la representación. Conocer esas pasiones, las causas que las provocan y los signos externos que las delatan, es un saber íntimamente ligado al ejercicio del poder. En el siglo XVII nos encontramos ya con el proyecto de dominar la esencia comenzando por controlar la figura humana, es decir, la forma, el contorno. A partir de ésta se hace palpable la presencia del poder en el espacio público. El estilo Luis XIV es el lenguaje con que el poder absolutista se expresa por medio de los muebles, los empapelados, las pinturas, etc.

Patricia Magli sostiene que lo que encontramos en Le Brun es una teoría del reconocimiento basada en una teoría de la representación, y no al contrario⁴⁰¹. Esto, si fuera cierto, supondría el reverso de la lógica intrínseca de la fisiognomía: que se puede representar el objeto, en este caso el rostro, porque se ha aprendido previamente a reconocer mediante la observación. Lo que expresaría Le Brun en su sistema de las pasiones, según esta interpretación, es que el artista se familiariza primero con la forma correcta, y que este sentido de la corrección le permite alcanzar, eventualmente, una perfección creciente en la representación. Como en la teoría cartesiana, las ilustraciones del pintor del rey se basan en una premisa geométrica: el genio de un hombre y la naturaleza de un animal pueden medirse por el ángulo de las rectas que pasan por el eje de sus ojos. Este método, claramente clasicista y canónico, pretende atrapar los rostros que parecen encerrar estados mentales profundos dentro de una cuadrícula, para así convertirlos en máscaras expresivas. En este aspecto, habría que hacer dos precisiones, i) que Le Brun no estudia las analogías simbólicas, sino las concordancias formales y ii) que su estudio no está destinado al conocimiento de la naturaleza, sino a su representación. Para lidiar con la confusión de signos en que se veía sumergido el fisiognomista, Le Brun propone un método geométrico que simplifique y tipifique la realidad. Tampoco se trata de ilustraciones satíricas, como las que encontramos en

⁴⁰⁰ Esta clasificación está parcialmente tomada de Haroche y Courtine, *op.cit.*

⁴⁰¹ Magli, Patricia, *Il volto e l'anima*, Milan, Bompiani, 1995, p. 288.

Hogarth y otros caricaturistas ingleses del XVIII; en el sistema del primer pintor del rey no hay sitio para el humor, puesto que todo está calculado con aplicación y razonado con la mayor seriedad. La fisiognómica se ha vuelto, por fin, metódica, se ha adaptado a la forma de un teorema, pero “de esta transfiguración exigente y metódica, resulta una humanidad equívoca que tiene algo de maléfica y de terrible, no apta para la palabra y al entendimiento”⁴⁰².

Así pues, Le Brun establece un cánón, mucho más depurado, institucionalizado, y por tanto más apropiado para permear los cauces de la formación artística en el futuro. El uso de su obra tiene, además, algo de programático y algo de estratégico, desde el momento en que el propio Le Brun se preocupó de dar a toda su obra, a su carrera y a su persona, ese resplandor que dimana de ser un vicario del poder absoluto. Le Brun “hace institución”, “hace academia”, y por tanto es utilizado como fuente de legitimidad. Veamos cómo se producen este tipo de préstamos en los que las cuestiones técnicas y formales están estrechamente ligadas a cuestiones de prestigio, cruzando fronteras nacionales y epocales.

En 1739 se publica la obra del franciscano Fray Matías de Irala, *Método compendioso y sucinto de cinco simetrías apropiadas a las cinco coordenadas de arquitectura adornada con otras reglas útiles*. Irala fue ilustrador, pintor y grabador. Su obra, en tanto que “método sucinto y compendioso” es una cartilla de repertorios a disposición de los aprendices del oficio. Como transmisor del repertorio ornamental y contenido iconológico del barroco durante la primera mitad del siglo, Irala es un deudor del manierismo que participa de las nuevas corrientes de influjo italiano y francés en la corte de los Borbones, y un valioso intérprete de la obra de José de Churriguera. Su obra comprende emblemas religiosos, crónicas, históricas, novelas, tratados técnicos y artísticos (entre ellos se destaca especialmente la anatomía) además de obras sueltas, hojas volantes, estampas, etc.

Verdadero abecedario de los primeros elementos artísticos, presentado en esquemas propios para ser memorizados en cánones o convenciones, en “trucos” propios de un profesional, su pretensión era el universalismo, tanto por comprender relaciones geométricas (proporciones y simetrías), su relación con el espacio (perspectiva) y su punto de unión entre lo universal y lo particular, reduciendo a través de la geometría euclidiana los cuerpos y objetos a esquemas abstractos (cabeza ovoide, por ejemplo) como por su extensión al enregistrar y clasificar tipos particularizados y detallados (manos, pies, ojos), proporcionando modelos de sujetos difíciles (expresiones fisionómicas, actitudes y posiciones variadas y singulares) y composiciones de complicado trazado y disposición⁴⁰³.

La obra de Irala comprende una miscelánea de motivos, a menudo con variaciones sobre el mismo tema, tomados de fuentes heterogéneas, que

⁴⁰² En la misma página escribe, sobre las representaciones zoológico-antropomórficas “les hommes, par contre, sont fortement bestialisés, les traits grossis et déformés avec un naturel plus saisissant que chez Porta”. Baltrusaitis, *op.cit.*, p. 26

⁴⁰³ Bonnet Correa, Antonio, “Vida y obra de Fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del s.XVIII”, en Matías de Irala, *Método compendioso...*, Madrid, Turner, 1979, vol.I, p. 27.

proporciona modelos para imitar, en lugar de remitir directamente al artista a la naturaleza. Esta obra de transmisión de los valores ornamentales del barroco imperial en la cultura ilustrada se sustenta en una serie de citas formales claramente reconocibles, por ejemplo las figuras de Durero para la proporción. También se deja sentir en su obra la influencia de Juan de Arfe (1535-1603), José de Ribera (1591-1652), Le Pautre (1617-1682) y Jean Berain (1640-1711), siendo estos dos últimos componentes del equipo de Le Brun para la realización de decorados arquitectónicos interiores. La obra de Le Brun constituye un modelo claro de Irala, en su gusto por lo ornamental, si bien el estilo hispánico de Irala es más rígido. Pero la obra de Irala puede también ser considerada (tal y como aparece reflejado en los catálogos) como un manual fisiognómico para artistas. Le Brun aporta, en este sentido, una innovación fundamental. Hasta entonces la tratadística fisiognómica española desde Aristóteles hasta Della Porta, contaba con la aportación autóctona de Juan de Huarte. Palomino había introducido la idea de que existen dos tipos de fisiognomía: la falsa y la verdadera, “considerando que esta última significaba que la cara no implicaba una determinada posición del ánimo, sino también que los afectos y pasiones reflejados en el rostro eran espejo de los distintos movimientos del alma, que igual se dan en uno u otro temperamento, aunque éste ya predisponga al sujeto que los sufre”⁴⁰⁴. Esta atención renovada y amplificadora por la expresión de las pasiones del alma se explica por la publicación en 1649 de la obra de Descartes sobre las pasiones y la codificación formalmente llevada a cabo por Le Brun, *La méthode pour apprendre à dessiner les passions*, cuyas ilustraciones serían reproducidas en muchas obras posteriores, sustituyendo así a los anteriores tipos de fisonomías clasificadas por temperamentos. En su obra, Le Brun aborda sistemáticamente las variaciones de la forma y expresión del rostro en su relación con los estados de ánimo, el dolor, la alegría, el espanto...

Palomino, desde el orden teórico, e Irala con sus ilustraciones, dan a conocer las nuevas ideas de Le Brun en España. Además, el uso de modelos reconocibles como canónicos y como parte de la retórica imperial del barroco es un elemento legitimador para Irala, que también concuerda con una determinada visión programática del arte. En este proceso percibimos también un cambio en el objeto de interés de las formas de saber cuyo foco son las características fisiognómicas. Las pasiones, entendidas como emociones pasajeras y fuertes, cobran un mayor protagonismo, mientras que las teorías estructurales del rostro, tales como la fisiognomía, pasan a un segundo plano. La obra de Lavater es el último gran exponente de una ciencia de los tipos de la fisiognomía, vinculada todavía a la teoría de los caracteres humorales. Ambas se extinguirán en su especificidad con el siglo, dejando sitio a las formulaciones de la ciencia positivista decimonónica, pero a la vez mezclándose, perpetuándose en una cierta concepción de la antropología. El

⁴⁰⁴ Citado en Bonnet, *op.cit.*, p. 33.

teatro tendrá un papel muy importante en la aparición de nuevas técnicas de percepción y representación de los estados mentales que se manifiestan de manera expresiva en el cuerpo y el gesto. Estas son las dos ramas del estudio sobre el rostro, la que privilegia su estructura, su configuración originaria, y la que atiende a los cambios súbitos que se producen en él como consecuencia de estados mentales. Cuando la rama fisiognomónica desfallece, su gemela, la pathognómica, florece y da nuevos frutos⁴⁰⁵.

2.4.3. La expresión teatral

No sólo las artes plásticas, dibujo, pintura y escultura⁴⁰⁶, se ocupan de la representación de las pasiones. La teoría teatral se centra particularmente en la noción de gesto, en la expresión corporal completa, y especialmente en las manos y el rostro. No faltaban tampoco en el acervo erudito obras, como la de John Bulwer⁴⁰⁷, que se ocupan de la *Chirología* y la *Chironomía*, las artes de la interpretación del lenguaje expresivo de las manos. La obra de Bulwer comprende dos variedades de expresión: una natural o espontánea, y otra ética, sujeta a una organización jerárquica, a una disciplina, respectivamente. Durante los siglos XVII y XVIII estos códigos quironómicos fueron usados por los intérpretes para transmitir afectos a su público, que los interpretaba a menudo de manera subliminal. Este tipo de gestos estaban muy generalizados, siempre dentro de las respectivas demarcaciones de clase, rango, educación y profesión.

La duda que se plantean los investigadores en el campo de la historiografía es en qué medida estos u otros tratados, antiguos o modernos, entraban realmente en la práctica cotidiana y en la formación de los actores. Esto nos lleva a una pregunta interesante, a saber ¿hasta qué punto puede hablarse de una auténtica gramática del gesto, como hacía el abate de l'Epée con el lenguaje para sordomudos⁴⁰⁸? ¿No serán más bien unas directrices de tipo general y probablemente, local? Parece más razonable pensar, al menos hasta finales del siglo XVIII, en tradiciones o estilos que se transmitían de unos

⁴⁰⁵ Bordes, Juan, *op.cit.* p, 299. Según este autor, el descrédito de la fisiognomía estática en el siglo XVIII ha sido promovido precisamente por los promotores de la pathognómica, dinámica.

⁴⁰⁶ Por falta de espacio, no abordaremos en este trabajo la cuestión de la escultura; sin embargo, la referencia a Bernini y sus bustos, ricos en expresividad, es obligada. Quizás la obra que expresa una pasión más intensa sea el busto llamado *Anima dannata* (1619), que se encuentra actualmente en el Palazzo de la embajada española en Roma.

⁴⁰⁷ Bulwer, John, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, London, 1644.

⁴⁰⁸ Epée, Charles-Michel, abbé de l', *Institution des sourds-muets par la voie des signes méthodiques*, 1776, y *La véritable manière d'instruire les sourds et muets, confirmée par une longue expérience*, publicado póstumamente en 1794. También merece la pena mencionar el *Dictionnaire général des signes*, finalizado y publicado por su discípulo, el abate Sicard.

actores a otros, influidos por modas culturales. Se trata de una cuestión difícil de dirimir, que prefiero dejar a los expertos⁴⁰⁹.

Esto se debe en parte a que es una cuestión hasta cierto punto alejada del rumbo de esta investigación, que no es determinar la repercusión *real*, cuantitativa, de la tratadística en las prácticas de la época, sino establecer el flujo de transmisión de conocimientos de unas disciplinas a otras. El impacto de este tipo de conocimientos y sus mutaciones sucesivas sobre la cultura posterior es algo que se verifica en este estudio a través de la proliferación de textos que abordan ciertos puntos de interés mutuo. Por ejemplo, en la concomitancia entre la retórica y el arte dramático, que “a partir del desarrollo de ideas humanistas, los manuales de corte, tratados de música y manuales de danza comienzan a explorar de forma típica las relaciones entre el oficio de orador y el de representante”.⁴¹⁰ De cualquier modo, tampoco conviene equiparar de manera absoluta la oratoria y el arte de la declamación dramática, ya que, como explicamos al hablar acerca de la consideración del actor en la Roma clásica, sus respectivos grados de aceptabilidad social no eran en absoluto equiparables. Esta separación en cuanto a la dignidad del oficio es algo que se verifica desde los inicios de la cultura occidental. Lo que es innegable, sin embargo, es que la proliferación de manuales de interpretación es un fenómeno de amplia portada, con múltiples puntos de impacto, que experimenta una consolidación notable a finales del siglo XVIII. Todo el programa de la reforma de la ópera concebido por Gluck, por ejemplo, está organizado en torno a la idea de “expresar la virtud mediante el movimiento”, así como el tratado sobre la danza de Juan Esquivel, y como veremos más adelante, en las sutiles consideraciones de Von Kleist en torno a la expresión corporal y el teatro de marionetas.

Normalmente se considera la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), de Gotthold E. Lessing, entre los primeros textos en tener una repercusión en la práctica teatral por medio de un aparato teórico formulado en el modelo de la crítica de arte. Otras obras menos conocidas hoy también tuvieron una repercusión notable en su época, y entre ellas me gustaría examinar la de Johan Jacob Engel, *Ideas sobre el gesto y la acción dramática*, (1785) de la que se publicará una traducción en francés en 1788. Engel, nacido en 1741, sería el preceptor de los hermanos Humboldt y del príncipe heredero de Prusia; además entre 1785 y 1794 alcanzará el puesto de director del *Nationaltheater* de Berlín. La coincidencia entre la toma de posesión del cargo y la publicación de sus *Ideas* es bastante reveladora, ya que nos da una idea del carácter

⁴⁰⁹ Evangelina Rodríguez Cuadros, en sus estudios sobre la técnica del actor barroco en España, se pronuncia en torno a la cuestión de si existieron manuales de técnicas de la interpretación en el Siglo de Oro y hasta qué punto pueden establecerse proximidades y paralelismos entre la técnica interpretativa y la *actio* retórica (*La técnica del actor barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998). José M^a Díez Borque se manifiesta partidario de la existencia de lo que califica de acuerdo con su hipótesis, de “manuales de declamación” (en *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1996).

⁴¹⁰ Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Reichenberg, 2008, p. 250.

programático de las consideraciones recogidas en esta obra. Engel, así como Lessing, nos presentan un nuevo método, no sólo en cuanto a la interpretación dramática, sino a las dimensiones y orientación de todo un conjunto de actitudes frente al teatro y lo teatral. Además este proceso se establece a partir de un diálogo con la tradición, de la que pretende emanciparse. El debate en que se encuentran inmersos Lessing y Engel se remonta a la carta de Saint-Albine (*Le comédien* 1747) y a las respuesta que suscitó en Diderot (*Paradoja*), que fueron las condiciones de emergencia de un reconocimiento de las cualidades intrínsecas de lo teatral, su existencia como una más entre las artes. Esto se produce en el contexto de una circulación fluida de *troupes* de actores por toda Europa, que venía produciéndose ya desde el siglo anterior, y sobre todo de la fundación de las primeras instituciones permanentes, vinculadas a edificios oficiales y con el reconocimiento estatal. En estas condiciones hay un intenso esfuerzo por algutinar y homogeneizar las doctrinas sobre la acción dramática que permitieran ser impartidas como parte de un programa formativo para actores profesionales.

La obra de Engel comprende un esfuerzo crítico de distanciamiento con respecto a autores como Le Brun o Descartes, cuyas teorías sobre la expresión de las pasiones funcionan sobre la base de ciertos presupuestos formales que el autor discute, según su propio criterio. Es importante remarcar que un rasgo poderoso de la personalidad de este autor tiene que ver con la responsabilidad epistémica y con el compromiso de los pensadores ilustrados de razonar según su propio juicio y no aceptar la fuerza irresistible de las autoridades. Se trata del aparato crítico de la modernidad puesto al servicio de la redefinición del campo de la expresión teatral. En la primera carta, Engel comienza su obra discutiendo con un interlocutor desconocido, según el cual Lessing habría dicho que la acción y el gesto teatrales no son susceptibles de recibir reglas fijas y determinadas. Engel, sin embargo, dice no haber sido capaz de encontrar el pasaje citado por el otro, y sostiene que su interlocutor hace una mala lectura del pasaje de la *Dramaturgia* en el que se dice “tenemos actores, pero el arte del comediante nos falta”. En opinión de Engel, Lessing no pretende decir que no sea posible la creación de un arte sistemático y homogeneizado de la técnica del actor, sino al contrario, que en las circunstancias actuales se hace más perentorio que nunca que las instituciones generen modelos viables. Nos faltan teatros, nos falta un arte del comediante, por lo tanto tenemos que crearlos.

Con respecto a la fisiognomía, Engel reconoce que ésta comparte con la Pantomima el interés en captar la expresión del alma en las modificaciones del cuerpo, pero afirma categóricamente no estar interesado en la obra de Lavater, y ello por muy buenos motivos. “No tengo a mano los *Fragmentos de fisiognomía* de Lavater, e incluso si tuviera el libro, no lo consultaría muy a menudo. Las ideas extrañas, en las que no he profundizado por mí mismo, podrían

fácilmente perturbar la serie de las mías.”⁴¹¹ Las causas que aduce para esta omisión son representativas del pensamiento de la *Aufklärung*, apuntan hacia la autonomía del sujeto de conocimiento kantiana y cuestiona la metodología estricta del cartesianismo, un rigor que de alguna manera recoge el idealismo alemán. Frente a los intentos sistematizadores de Descartes y Le Brun, Engel ve en ellos el fracaso del proyecto taxonómico. Las pasiones son demasiado volubles, sus límites demasiado imprecisos y demasiado dependientes del lenguaje⁴¹² para que un proyecto clasificador a gran escala sea fácilmente abordable. Un ejemplo de esto sería la incapacidad de Le Brun para dar cuenta de la distinción entre los celos y el odio, sea en su descripción escrita o en los grabados que lo ilustran⁴¹³. Es decir, que toda clasificación es, por definición, insuficiente, ya que los elementos que fue creada para alojar se resisten a su inclusión.

La proliferación de teorías y sistemas filosóficos sólo contribuye a generar más confusión, por lo que Engel decide prescindir también de ellos y propone una teoría de las pasiones autónoma, especialmente destinada a la práctica teatral. “¿Cómo distingue el filósofo entre la envidia y el desagrado que nos produce la felicidad ajena, atribuyendo el origen de una al amor propio y el de la otra a una enemistad personal?”, se pregunta el autor. Su conclusión es que hay una división de fronteras, en la que el filósofo permanece en un lado y el crítico teatral del otro: el comediante y su público ven las expresiones desde fuera, por sus efectos, mientras que el filósofo se interesa por el proceso interno, las causas de la emoción. Así, la pregunta anteriormente formulada tiene, según Engels, sentido para el filósofo pero no para un comediante. El autor no quiere distraerse con estas cuestiones, puesto que su reflexión compete de manera precisa a la expresión y no a la etiología de las pasiones. Sin embargo, puede decirse que comparte con la filosofía la intención de conquistar una nueva percepción de las relaciones entre razón y pasión, según la cual “la reflexión y el razonamiento que tienen lugar en el teatro, surgen casi siempre de los sentimientos del corazón y de las pasiones...”⁴¹⁴ o dicho en términos humeanos, que en el ser humano la pasión manda y la razón obedece. Pero también conserva la lección diderotiana sobre la función racionalizadora y reflexiva que el oficio de actor exige al intérprete para conseguir el máximo grado de perfección.

En este sentido, la crítica teatral alemana se constituye como una forma autónoma de teorización con fines prácticos, aunque en relación dialéctica con las influencias ilustradas francesas. Lessing en su revista *Biblioteca Teatral*

⁴¹¹ Engel, Johann Jacob, *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1ª ed. francesa 1795), Paris-Genève, Ressources, 1979, T I, carta X, p. 101.

⁴¹² De hecho, Engel piensa que Sainte Albine se confunde a veces en el empleo del vocabulario de las pasiones. “D’abord, il est faux que l’amour de Phèdre se tourne en fureur, ou il faut que Rémond de Sainte-Albine ait donné à ce mot un sens différent de celui qu’il a ordinairement.” *Ibid.*, T.II, carta XLIII, p. 231.

⁴¹³ *Ibid.*, T.1, p. 200 y ss

⁴¹⁴ *Ibid.*, L.I, carta XI, p. 108.

propone un método general, una mecánica de la técnica dramática, y, frente a Sainte-Albine, ha comenzado a distanciarse de la espontaneidad y a decantarse más por la línea del actor frío de Diderot, cuyo objetivo es la verosimilitud en la actuación. El entusiasmo y la imitación de la naturaleza ya no son suficientes, hacen falta reglas, y el proceso epistémico de elaboración de esas reglas es formulado en términos que resultan importantes para este estudio. En la formulación del problema hallamos el uso de metáforas afines a la de la máscara, metáforas de penetración de la verdad y desvelamiento, como las que pueblan la *Nueva Eloísa* de Rousseau:

Nosotros no podemos conocer la naturaleza del alma más que por sus operaciones [...] No pudiendo verla de forma inmediata, deberíamos estar tanto más atentos a examinar su espejo, o, para decirlo mejor, su velo, que es suficientemente diáfano y móvil para que, a través de sus ligeros pliegues, podamos adivinar su forma.⁴¹⁵

Pero no se usa la metáfora de la máscara, e incluso se deshecha la del rostro como espejo del alma para preferir la formulación del velo, que permite recalcar el aspecto “móvil” de la forma que reacciona a los impulsos de los estados emocionales. Estas expresiones, se nos dice en otra parte, pueden variar de un extremo al otro del planeta, pero ésta es una cuestión de matices, porque son universales en lo esencial, “en todos los pueblos, sin distinción de estado, de rango, de sexo o de carácter”⁴¹⁶. Esto es de por sí una propuesta antropológica universal basada en un mismo código de expresión humana para todos los individuos. Lo particular de un pueblo no es, podríamos decir, cómo experimenta la vergüenza, sino en qué condiciones experimentan esa emoción y cómo la codifica según fórmulas propias. Sugiere al lector, al igual que lo hacía Kant en su *Antropología* que el actor se sirva de relatos históricos y a historias de viajeros para documentarse sobre esas diferencias expresivas entre los distintos pueblos.

Engel define el tipo de arte al que hace referencia como el arte de la *pantomima*, aunque deja bien claro que debe distinguirse entre el arte del comediante moderno, ejercido por el actor en busca de la naturalidad, y el de la pantomima de los antiguos, basado en la exageración y que llevaban a cabo los mimos. La forma más similar dentro del teatro contemporáneo de Engel es la *commedia dell'arte* italiana. Un punto de la doctrina de Engel que me parece de la mayor relevancia es lo que él llama la *capacidad metafórica del gesto*, que extiende el poder simbólico del lenguaje a la expresión corporal. Las metáforas del gesto se llaman *figuras* y son el contenido gráfico de la obra, que ilustra una infinidad de estas posturas-tipo, símbolos expresivos reconocibles para el público. La presión del modelo italiano en Alemania es grande todavía, lo que lleva a autores como éste a preguntarse si los actores alemanes deberían imitar a los italianos o buscar una forma de expresión más acorde con sus carácter nacional (no hay que olvidar que Engel pone a los italianos como

⁴¹⁵ *Ibid.*, L. I, p.20.

⁴¹⁶ *Ibid.*,L.I, carta IV, p. 30.

ejemplos de la ejecución de la pantomima *en su proceder diario*, que es tanto como decir “ellos son así”).

Por supuesto, su negativa a aceptar las clasificaciones que hacen los filósofos de las pasiones, basada en la indeterminación de muchos de los aspectos implicados en la génesis de la pasión (ya que son invisibles) no le impide emprender una sistematización de los gestos. Aunque los gestos sí son visibles, la clasificación de Engel implica inevitablemente la evaluación de aspectos relativos a la intencionalidad del actor con respecto al tipo de respuesta fisiológica que produce.⁴¹⁷ Se muestra particularmente sensible a las condiciones de concomitancia entre los fenómenos psicológicos y sus manifestaciones legibles, como cuando las manos expresan fluidez de pensamiento al moverse con libertad, o cuando una marcha entrecortada, mezcla de lentitud y precipitación, con cambios abruptos en el ritmo, revela una conciencia intranquila. Este último caso tiene un magnífico ejemplo en la retórica forense, que es la descripción de Catilina hecha por Cicerón en sus famosas *Catilinarias*. Este tipo de fenómenos son caracterizados por Engel como *analogías*, en el sentido de que operan mediante metamorfosis y metáforas de significado, cuyas causas son principalmente i) la influencia clara y recíproca de las ideas claras y oscuras, y ii) la tendencia del alma a relacionar ideas intelectuales con las materiales. Aquí el lenguaje de Engel comienza a volverse casi tan oscuro como el de los filósofos que criticaba; pero dado que el mismo autor había ya formulado sus reticencias con respecto a la eficacia de los sistemas de clasificación de los estados mentales, por muy fácilmente aplicables que parezcan ser a las manifestaciones corporales, pienso que es recomendable dar menos importancia a los aspectos sistematizadores de su proyecto en tanto que taxonomías y atender más bien a qué tipo de consejos concretos da a los actores⁴¹⁸.

Fuera del problema de la determinación causal de las pasiones, nos queda el amplio campo de la performatividad para hacer una reflexión productiva de los mecanismos dramáticos en la interpretación. El primer consejo es, como siempre, observar la naturaleza, estudiarla para aprender sus secretos. El actor

⁴¹⁷Engel divide los gestos en i) Mecánicos o naturales: las pasiones se representan inmediatamente en la mirada, como un escalofrío o un tic. ii) Intencionales o impostados: llevan impresa una intención comunicativa o de disimulación, la tendencia a algo que suscita un interés. También conocidos como expresivos. ii.a) Imitativos o análogos: se nutren de la situación, en ellos el alma se manifiesta a través del cuerpo mediante la aceptación o rechazo de una idea. ii.b) Fisiológicos: son respuestas corporales como el rubor, la palidez, un temblor... a su vez divididas en imitables y no imitables.

⁴¹⁸ El propio Engel parece indicar esta preferencia en su carta XX, L. I (p. 207): “Descartes distingue expressément les sensations corporelles des passions de l’ame. Le Brun, quoique très-fidelle à suivre ailleurs ce philosophe, l’abandonne ici tacitement, en parlant aussi de l’expression de la douleur physique au milieu de la théorie des affections. Je ne suivrai ni l’un ni l’autre de ces écrivains; car je pense qu’il vaut mieux passer entièrement sous silence les règles de l’expression corporelle; en partie, parce qu’il faudroit entrer dans des détails dont il ne convient pas de parler; & d’un autre côté, parce que ces règles sont d’une moindre importance pour l’acteur, dont l’instruction est l’objet principal de mes recherches.”

debe ser, ante todo, un estudioso de los seres humanos. El segundo consejo tiene que ver con el concepto del *decorum*, es decir, plantea la cuestión crucial en la construcción del personaje por parte del actor. “Es necesario que [el actor] no pierda nunca de vista el objetivo de su interpretación [*jeu*], y que no rompa las conveniencias a causa de una imitación demasiado servil; de manera que se extinga por causa de éso la ilusión del espectador”. Es decir, hay que ser naturales, pero nuestro objetivo no es imitar la naturaleza a la perfección, sino emocionar al espectador. Por otro lado, tampoco conviene forzar demasiado la interpretación de manera que, por ejemplo, una escena trágica resulte risible. Al decir esto llama en su auxilio la opinión concomitante de Schlegel y de Horacio a propósito de la sobreactuación, a saber, que debe rehuirse siempre el efecto de saturación de estímulos que agotan los nervios y entorpece el gusto⁴¹⁹. Por último, me gustaría ver con detalle casos concretos a los que podrían aplicarse estos principios, proporcionados por el propio Engel.

Pongamos por caso la pregunta de cómo se representa a un sujeto concentrado, que es “todo mente” en ese momento. La pregunta sobre la expresión artística de estados mentales internos es una de las más interesantes para la crítica filosófica de obras de arte, porque aborda una cuestión peliaguda: ¿cómo representar lo irrepresentable? ¿cómo mostrar lo que no está ahí? Porque, cuando estamos intensamente concentrados en una idea, parece como si nos mantuviéramos en suspenso, como si estuviéramos fuera de nuestro cuerpo, en un no-lugar. Esta experiencia, tan frecuente para los filósofos, plantea un problema fuerte a los pintores y los actores. Estos intentarán al principio resolverlo con recetas sencillas y convencionales, y eventualmente irán tomando conciencia de la complejidad del problema y, por tanto, de las posibles soluciones a adoptar. Por ejemplo, ponerse un dedo en el entrecejo, fruncir el ceño o taparse la cara, son algunas de estas convenciones fácilmente reconocibles. Pero eso sólo no basta, y Engel nos habla de la actitud que debe adoptar el actor, que podríamos resumir como un “cerrarse sobre sí mismo”, velar los sentidos, cerrar ojos y oídos... “ya que las operaciones interiores se ejecutan tanto mejor cuanto que no son interferidas por las impresiones externas de los sentidos”⁴²⁰. Algo semejante, aunque por una causa diferente, le ocurre al glotón satisfecho que se recoge en sí mismo, relajado, los orificios cerrados, la cabeza hundida sobre los hombros en un total estatismo. Esto es lo que en la técnica teatral se llama la *proskinesis*, lo que Engels llamará *sinergia*, la aproximación o alejamiento del objeto que motiva el movimiento de atracción o repulsión, una mecánica de la cinética del deseo. En el fenómeno teatral, la velocidad con que se ejecuta el movimiento es el indicador de la intensidad del sentimiento. La cercanía y la distancia de los cuerpos entre sí y las órbitas que trazan al interactuar forman parte de ese

⁴¹⁹ Horacio, *Ars poetica*, v.185-188.

⁴²⁰ *Ibid.* t. I, carta XI, p. 117.

juego de ausencia y presencia mediante el que los cuerpos se expresan. La construcción del sujeto, como la constitución de las técnicas del actor, se volverá progresivamente más compleja, más atenta a los cambios sutiles de estados internos a través de la semiología del gesto, vinculada en cierta medida a una sintomatología, entendida como una semiótica del cuerpo. El carácter emancipador y sistematizador de las teorías de Engels y de Le Brun en sus respectivos campos dará como resultado un cambio fundamental en la percepción externa y en la autopercepción de los actores dentro de la sociedad gracias a la función central de las academias, como veremos a continuación.

El último texto que vamos a tratar en esta parte del estudio de las pasiones aglutina algunos de los referentes más relevantes de entre los ya citados y los actualiza, situando esta acumulación de saberes en torno a las emociones y lo teatral en un contexto histórico muy concreto. En 1800 aparece publicado en Madrid, en la editorial de Sancha, un librito bajo el título de *Ensayo sobre el origen y la naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral: con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*, cuyo autor es Fermin Eduardo Zeglirscosac. Este nombre es, obviamente, un anagrama. La cuestión de quién se ocultaba bajo el misterio de este extraño seudónimo (el rostro tras la máscara) será tratado más adelante en estas páginas. Por el momento, centrémonos en la estructura de la obra. La mitad del libro, esto es, la parte dirigida al análisis de las pasiones y su expresión escénica, está explícitamente construida a partir de otros trabajos que ya hemos mencionado aquí, principalmente las *Conferencias* de Le Brun y las *Ideas sobre el gesto y la acción teatral* de Engel⁴²¹. No sólo el texto escrito, sino también los grabados, obra de Don Francisco de Paula Marti, copian expresamente las ilustraciones que acompañaban las dos obras anteriormente mencionadas. De hecho, en el título de la obra encontramos la siguiente recomendación: “Obra útil a los que siguen la profesión cómica, y para los que se apliquen al estudio de las Bellas Artes, de la pintura, la escultura y el grabado”. Con ello, su autor pretende abarcar el amplio abanico de prácticas representacionales que están presididas por la temática de las pasiones y su manifestación externa. Así pues, esta obra tiene mucho de *patchwork*, o, si se prefiere, de obra de autoría compartida, que se presenta como un manual o compilación de saberes prácticos sobre la técnica del actor. No nos detendremos demasiado en el contenido de esta parte, puesto que, como queda dicho, es básicamente un reciclaje de las observaciones que encontramos en los autores anteriores, particularmente en

⁴²¹ La cita es explícitamente hecha por Zeglirscosac en nota al pie. La referencia aparece como una profesión de humildad y al mismo tiempo resalta el carácter culto del compilador: “... mas debo advertir no ser tanta mi presunción que intente dar al público, como mías propias, ideas que solo ha procurado recopilar de varios autores donde se hallan esparcidas, y ponerlas en orden para formar de todas ellas este ensayo...”

Le Brun. Tampoco desdeña el autor hacer referencia a la etiología y fisiología de las pasiones en términos cartesianos, e incluso a la distinción aristotélica entre pasiones concupiscibles e irascibles, que el propio Descartes desestimara en su obra sobre las pasiones.

De mucha mayor enjundia resulta la otra parte de esta obra, que se concentra en el discurso preliminar y la conclusión, que es la aportación original de nuestro misterioso Zeglirscosac, y que nos da una idea muy precisa de la función y el contexto histórico en el que aparece la obra. Además, nos proporciona algunas pistas que permitirán desenredar el hilo de Ariadna que puede conducirnos a la verdad oculta de la identidad de su autor. La función principal del discurso es legitimar la profesión de cómico como un arte liberal en España, y no un mero oficio mecánico. Para ello, el autor hace hincapié en la parte creativa del trabajo actoral, privilegiando el uso del ingenio, es decir, la imaginación y la creatividad; y también de la capacidad reflexiva del juicio. Estas destrezas resultan necesarias para el cómico ilustrado a fin de desempeñar correctamente su tarea, al tiempo que minimiza la importancia de los aspectos más mecánicos, como el uso de la memoria. En la conclusión, esta intención de renovación de la técnica teatral se verá ampliada al llamar la atención sobre la labor del director de escena, a la que hasta entonces se le había atribuido muy poca importancia. También se defiende de los ataques de la censura, promoviendo la idea del teatro como “escuela de buenas costumbres”, a partir de la necesidad de una reforma del arte dramático a gran escala, con el apoyo del estado ilustrado: “ha emprendido [el Gobierno] una reforma fundamental, tanto en la parte de los Dramas, como de su representación: quiere que todo se sujete a las reglas de la propiedad y la decencia, llamando su principal atención la suerte de los actores, hasta ahora sin interés ni estimación”. La necesidad de respetar las normas del *decorum* viene aparejada con el carácter institucional, de *policía*⁴²² entendida como modelo de virtud:

...pues todo filósofo, que ha estudiado el corazón humano, está convencido de que los grandes ejemplos de patriotismo, de virtud pública y privada, de grandeza de ánimo en las adversidades, y de valor en los peligros, representados con el aparato imponente de las decoraciones y los trajes, muevan más frecuentemente el corazón de los espectadores, que lo harían frías moralidades, despojadas de todos los encantos, con los cuales el arte del teatro los adorna para aumentar la impresión.⁴²³

Así pues, el carácter positivo y moralizador de la escena aparece precisamente sustentado en los aspectos decorativos (el *decorum*), en el adorno con que la representación escénica hace más atractiva la virtud, en lugar de hacerse valer a pesar de ellos. Este giro estratégico, característico de la

⁴²² El uso de este término en el texto que estamos analizando es probablemente un galicismo de nuevo cuño, y debe ser entendido no en el sentido actual de fuerzas del orden, sino en el sentido francés de *politesse*, con un matiz que hace referencia a la moral pública y las buenas costumbres.

⁴²³ Zeglirscosac, Fermin Eduardo, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, el gesto y la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio comico*, Madrid, Sancho, 1800, p. XIV.

Ilustración, que consiste en exhibir como estandarte uno de los aspectos habitualmente denostados del teatro, opera anulando hacia cierto punto la nocividad de los ataques que habían sido protagonizados por la crítica antiteatral. De hecho, el autor se muestra especialmente cuidadoso a la hora de distinguir este nuevo teatro, reformado e ilustrado, de otras formas bajas y populares de espectáculo. Parte del valor de la distinción entre un teatro inmoral y de clase baja (encarnado por las compañías “de la legua”, llamadas así porque no les estaba permitida la entrada en las villas en un perímetro de una legua) y un teatro vinculado al sello real, cuya finalidad es educar a la población, consistía en evitar confusiones para así favorecer la creación de instituciones de tipo académico que sustentasen las representaciones. También se hace hincapié en el futuro cometido formativo de esas instituciones, a partir de la necesidad de un sistema estandarizado para la enseñanza de las técnicas actorales.

El punto de referencia de todas estas reformas es, por supuesto, la Francia de Luis XIV, como el autor señala de forma entusiasta, en particular el decreto real del 18 de Abril de 1641. En el contexto del afrancesamiento de las instituciones españolas de finales de siglo, el autor de este manual solicita la tutela del estado sobre las actividades teatrales para obtener de este modo una legitimación que permita a los actores ascender de nivel. Este ascenso social de una forma artística, tradicionalmente considerada como mecánica, al estatus de arte liberal, había sido ya llevada a cabo con éxito por los artistas, pintores y escultores principalmente. Estos, entre los siglos XVI y XVII, en Italia particularmente y luego en toda Europa, escriben tratados, adoptan cargos y poses cortesanas, y, en general, hacen todo lo posible por mostrarse como parte de la intelectualidad y como servidores adictos a la fuente del poder absoluto, y no como meros artesanos a sueldo⁴²⁴. Es bastante evidente que los actores pretenden (y finalmente lo logran) conquistar este nuevo reconocimiento emulando a los pintores, no sólo en las estrategias de apropiación de signos externos de estatus sino también, como hemos visto, apropiándose los mismos textos de referencia, como en el caso de Le Brun. La función ideológica de estos préstamos es tan importante o más que el tipo de conocimientos técnicos que vehiculan, y ambos contenidos van indisolublemente unidos. La incorporación tardía de España a este nuevo tren de las instituciones dramáticas se produce a remolque del modelo francés, cuya andadura había comenzado ya en el siglo XVII, y se hace posible sólo gracias al cambio de orientación política y cultural filogalo. Estos cambios, que debían ser de amplia portada y cambiar los cimientos de la sociedad española tuvieron, por desgracia, un periodo de implementación muy breve, aunque

⁴²⁴ A este respecto, véase el estudio de Julian Gallego *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

permitirían la incorporación española a las nuevas formas de institucionalización de la dramaturgia⁴²⁵.

Lo interesante de este texto es que, por su temprana aparición, se adelanta a la publicación de algunos textos reivindicativos sobre el mismo tema, escritos por actores en busca de reconocimiento⁴²⁶, y otros de tipo institucional. Entre los últimos podemos citar la *Memoria sobre las diversiones públicas*, de Melchor de Jovellanos, que fue redactada en 1796 pero que no se publicaría hasta 1812. Ahora bien, no podemos, sin conocer la identidad del autor que se oculta tras el anagrama Zeglirscosac, ubicar precisamente esta obra dentro del panorama histórico correspondiente. La familiaridad con que se refiere al funcionamiento institucional y político nos sugiere que se trata de un personaje de cierta relevancia en las esferas del poder. Las referencias eruditas y la forma de tratar el tema, no dejan duda acerca de que se trata de un hombre culto y su orientación es claramente ilustrada. Se trata pues, de un “afrancesado”. Hasta aquí lo que puede extraerse de la lectura del libro. Ahora bien, la respuesta al enigma nos viene de la mano de Fernando Doménech Rico, quien en su artículo *Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible*, nos “desvela” el rostro que se oculta tras la máscara. El verdadero nombre de este autor, que puede deducirse descomponiendo y recomponiendo las letras del acróstico ZEGLIRSCOSAC, es Francisco Rodríguez Ledesma. ¿Y quién era este hombre? Un abogado del Colegio de Madrid, autor de varias obras teatrales, en su mayoría versiones de obras ilustradas francesas (entre ellas *El padre de familia* de Diderot) y, sobre todo, Secretario de la Junta de Teatros en 1800, fecha de la publicación del *Ensayo sobre el origen de las pasiones*.

Así que tenemos a un abogado, miembro de la alta burguesía madrileña, ilustrado y afrancesado, que además se encuentra en una situación de poder privilegiada para intervenir en la creación de una forma académica, estandarizada de formación de los actores dentro de un proyecto más amplio de reformas, llevado a cabo por Moratín, y con quien comparte muchas ideas. Entre ellas encontramos el énfasis diderotiano por la verosimilitud en la interpretación dramática y la conciencia del debate inaugurado por la polémica de Saint Albine. Como dice Doménech Rico, a la luz de este descubrimiento “el libro adquiere una nueva significación: no se trata ya de una obra aislada, producto de las meditaciones solitarias de un escritor que desea un cambio en las costumbres teatrales españolas, sino de un elemento más de un proyecto

⁴²⁵ Vid. Cottarello y Mori, *Bibliografía sobre las controversias de la licitud del teatro en España*, Jose Suárez García, Luis (ed.), Universidad de Granada, 1997. Como trabajo crítico de análisis de la situación de la educación de los actores en España, hay que mencionar el libro de Guadalupe Soria, *La formación actoral en España*, Madrid, Fundamentos, 2010.

⁴²⁶ De entre las cuales, la *Carta del actor Manuel García Parra pidiendo que se le permita volver a trabajar en el teatro* da una imagen de dramático testimonio sobre la situación real de los actores españoles. En *Papeles referentes a los teatros de Madrid* [manuscrito B.N.], pp. 1832-1833.

reformista coherente y estructurado, dentro del cual se hacía necesario un manual para la formación de actores.”⁴²⁷

Este caso nos permite analizar distintas vías de transmisión cultural cuyo carácter remite al prestigio de ciertas formas sobre otras. Esta jerarquización de las formas culturales se manifiesta en situaciones concretas de usos estratégicos, por parte de agentes con necesidades distintas, del repertorio a su disposición, que se orientan hacia un proyecto de renovación de la escena teatral. En primer lugar está el eje geoestratégico que delimita un centro, Francia, desde el que se irradian las innovaciones en el terreno artístico, que llevan a su vez aparejadas nuevas formas de conducta. En segundo lugar, el eje cronológico nos permite seguir la progresión de formas culturales, desde la fisiognomía hasta la patognómica. En este devenir se producen transformaciones del panorama epistémico fuertes, del mundo de las analogías al mundo racional ilustrado, pero conservando ciertas formas como vehículos de prestigio erudito. Al decir “formas” quiero emplear tanto su sentido figurado (que hace referencia al lenguaje, al uso de un cierto número de formas de expresión, léxico, etc.) como en su sentido propiamente plástico, en el que las formas de representación pictóricas se transmiten de un país a otro, de un siglo a otro, como veíamos en la asimilación por parte del padre Irala de las representaciones de las pasiones, obra de Le Brun. A este acervo se van añadiendo contribuciones relativamente originales, o al menos más autónomas en su formulación, como era el caso de Engels. Por último, se produce un interesante proceso de contagio entre disciplinas, en el que las menos académicas tratan de emular a las que han conseguido un mayor reconocimiento, lo que se realiza porque todas beben de unas mismas fuentes y comparten un objeto privilegiado, las pasiones y su representación.

De este modo, el debate en torno a las formas teatrales y su reforma no es un ámbito aislado, sino que repercute en, y recibe el influjo de los cambios que se producen en la filosofía, como forma máxima de conocimiento abstracto sobre las causas y efectos de la personalidad. También la fisiología, que explica los procesos mecánicos que dan lugar a sus manifestaciones físicas tiene algo que decir en el reparto de las pasiones. El conjunto de prácticas cotidianas en el espacio público que constituyen lo que hemos calificado como el “mundo como teatro”, y la relación del arte dramático con sus hermanas, la pintura y la escultura, son disciplinas que tienden durante el siglo XVIII a generar unas formas modélicas, estereotipadas, medibles a través de criterios numéricos y geométricos, de la manifestación exterior del hombre moral. Este proceso de construcción de tipos transcurre inserto en un proyecto mayor, el de la delimitación de los principios de la belleza ideal, que es el gran proyecto de la estética ilustrada, como veremos al inicio del capítulo siguiente.

⁴²⁷ Doménech Rico, Fernando, “Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible”, en *Revista Dieciocho*, vol. 27, n°2, septiembre 2004, p. 227.

PARTE III:
LA ACTUACIÓN

3.1. Gratia y decorum.

Con el objeto de clarificar la terminología empleada en esta parte del estudio, me gustaría presentar dos conceptos clave para su ulterior desarrollo. Uno de ellos es una palabra de origen sacro, relacionado con la providencia divina, pero que aquí aparece secularizado, trasplantado al terreno de la cortesía y particularmente relacionado con la dimensión estética del gesto, con la danza y el movimiento armónicos⁴²⁸. La noción de *gratia*, la actitud graciosa en el cortesano, se revela en esa aparente falta de esfuerzo en la ejecución del gesto que convierte al individuo, a través de su actividad en el mundo, en una obra de arte, a la vez artesano y producto de esa actitud estética hacia los otros y hacia sí mismo. La *gratia* cristiana era el toque divino que contribuía a dar un sentido trascendental a la existencia de un individuo dentro del plan supremo del hacedor. El sentido del término en un mundo progresivamente secularizado se aplica a la danza, por ejemplo, como parte de un dispositivo de expresión en el que la espontaneidad, maestra de la belleza y del instante de la perfección absoluta surgen de una cuidadosa planificación interna, un disciplinamiento de los miembros y el espíritu. La marca que nos asegura que la actuación se ha ejecutado “con gracia” reside precisamente en la invisibilidad de las costuras. Sabemos que el arte ha triunfado porque, como en el jardín romántico inglés, la mano del hombre que modela todo el espacio se ha vuelto invisible.

El otro concepto que vamos a definir aquí ha aparecido ya en algunas ocasiones, aunque todavía no ha sido debidamente definido; se trata del *decorum*. El decoro es una destreza que consiste en adaptarse a las circunstancias, y está conectado con conceptos de la retórica, como la *dignitas*, que implican modos de relacionarse mediante signos de distinción y el espacio social que ocupan las personas. Son marcas y protocolos que permiten a los actores sociales reconocerse entre sí y prever la conducta del otro con un margen razonable de fiabilidad. Explorando algunos de los contextos literarios en los que, a través de la historia de la cultura occidental, estos términos han hecho su aparición, han reaparecido en contextos diferentes o cambiado su

⁴²⁸ En realidad, el concepto de *gratia* se despliega al menos en tres campos distintos. I) La gracia es la vida que reciben los cuerpos, el soplo divino o la naturalidad del gesto. De ahí el moverse de una manera grácil, estar lleno de vida. II) Tiene que ver también con la gratitud, que es una forma de comportamiento y una emoción vinculada a un determinado estatus. Así, *to be wellcome*, ser bienvenido significa también ser bien nacido (*to come* es, en el inglés de Shakespeare, nacer o llegar al mundo). III) Por último, la gracia tiene que ver con la belleza; ya que tener gracia significa también poseer belleza, ser agraciado. Lo contrario sería ser poco agraciado (*ungrateful* en inglés) o deforme. Así en términos negativos lo antinatural, lo ingrato y lo monstruoso están vinculados por fuertes vínculos semánticos. Agradezco al profesor Javier Moscoso Sarabia por haberme permitido expandir y profundizar mi comprensión del término mediante esta explicación, que resumo muy sucintamente en estas líneas.

rumbo de acción, trataré de dar una idea de cómo el tipo de apreciaciones estéticas y sociales que toman forma a partir de estos conceptos forman patrones de identificación en los que los sujetos deberían encajar. Por supuesto, el control no ingenuo de estos mecanismos de adaptación permite a quienes están dispuestos a asumir el riesgo moverse en los límites de la legitimidad previamente definidos por el conjunto de normas de presentación. A veces, el manejo de esas herramientas permite también modificar o expandir esos límites.

Decorum y *gratia* son dos conceptos clave que servirán como instrumento de análisis de las conductas individuales y colectivas, permitiendo explicar de manera más precisa cómo se insertan los sujetos en un entorno que ya estaba delimitado antes de su aparición. Estos sujetos dan cuenta de su propia existencia en medio de densos entramados de relaciones jerárquicas y juegos de apariencias. Ambos términos operan, finalmente, el tránsito del campo de la normatividad y la representación al espacio de la presentación social en el marco de este trabajo. Es decir, que funcionan como operadores de posibilidad por medio de los cuales el contenido de los tratados puede ser aplicado en el panorama específico representado por las prácticas de socialidad. Decoro como adaptación al decorado, y gracia como espontaneidad absoluta y bella, son los dos criterios clave de la transición entre unos saberes teóricos a unas destrezas prácticas por medio de las cuales el individuo se constituye en sociedad.

En el Renacimiento, Castiglione define la *gratia* como el elemento central del *ethos* cortesano en términos de conducta buena y bella, una herencia de resonancias clásicas que puede vincularse con la *kalokagathía* central en la educación homérica o platónica⁴²⁹. En la modernidad temprana, la conducta ética del cortesano se construye a partir de la exterioridad, mientras que en la *paideia* griega lo más importante era la implicación interna del sujeto con la verdad representada por lo bello (*kalós*) y lo bueno (*agathós*), presentes en él como parte de su identidad y de su pertenencia cultural. No se trata de que el cortesano tenga un menor grado de identificación con su verdad interna que el héroe griego, sino de que esa identificación se construye a partir de marcas externas de cortesía, más complejas, y que han cobrado una mayor relevancia. El héroe típico de la cultura griega consideraba que cualquier tropelía podía justificarse por su elevado nacimiento o el valor demostrado en batalla, donde virtud (*areté*) y valentía (*andreia*) coinciden. La contención no se consideraba una exigencia necesaria, como en el caso de la ira de Aquiles que da inicio a la *Ilíada*⁴³⁰. Esto será así hasta que la cultura romana introduzca el concepto de *dignitas* y la ética estoica de la morigeración. Lo que resulta característico de la ética renacentista es la analogía entre las virtudes internas y las marcas externas

⁴²⁹ Castiglione, *op.cit.*

⁴³⁰ Por supuesto, esa es mi interpretación, no la de los autores del siglo XVIII. Lessing y Winckelmann atribuían un carácter mucho más elevado al papel de la contención en el *ethos* griego, en su discusión acerca de las excelencias del Laocoonte.

de distinción adquiridas mediante una educación esmerada. En cualquier caso, el manual para el perfecto cortesano de Castiglione le da a esta idea un carácter más ligero, una apariencia liviana que realza la necesidad de un nacimiento elevado por parte de quien la ostenta, y que viene a manifestarse en cada uno de los atributos que adornan su figura:

Así, nuestro cortesano, además del linaje, quiero que tenga [...] buen ingenio y sea gentil hombre de rostro y buena disposición de cuerpo, y alcance una buena gracia en su gesto y – como si dijéramos- un buen sango [sangre, ánimo] que le haga luego a la primera vista parecer bien y ser de todos amado. [...]

Huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afetación [...] usando en cada cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que hace y dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado.⁴³¹

Esta cualidad de la *sprezzatura*, que podríamos traducir como “displuencia”, aúna en su germen las ideas de *gratia* y *decorum*, pero aplicadas a la conducta y, en general, a la apariencia externa del cortesano⁴³². En efecto, Castiglione se toma gran cuidado en definir no sólo cómo debe comportarse el gentilhomme perfecto en sociedad, sino también cómo deben ser su alma y su rostro, en perfecta consonancia el uno con la otra. Este modelo será heredado por el cortesano francés del siglo XVII, el *honête-homme*, como la más alta ambición de un sujeto que aspira al reconocimiento social, es decir, a ser capaz de “agradar” a todos, y antes que nada a su señor. Sin embargo, el talante del cortesano del siglo XVII se vuelve (quizás por influjo de la moda española) más adusto, más serio y menos ligero. Volviendo a Castiglione, el rostro del cortesano debe evitar las formas femeniles, “regaladas o muy blandas” ya que debe ser hombre de armas, y una apariencia demasiado frágil, hasta el extremo de la pusilanimidad, es considerada un rasgo muy poco recomendable. Encontramos aquí en su pleno vigor el principio del rostro como espejo del alma que animaba la fisiognomía. La prudencia, la temperancia y la honradez vienen a manifestarse en una especie de depuración del gesto; el hombre honesto aborrece la afetación y las inclinaciones bruscas y forzadas del cuello y las manos. El polo negativo es aquí, obviamente, lo femenino, que se identifica con el cosmético y genera un estereotipo, una caricatura, que se representa como el doble negativo del ideal viril cortés:

Estos son los que en el andar y en el estar y en todos los otros ademanos son tan blandos y tan quebradizos que la cabeza se les cae a una parte y las manos a otra; y si hablan, son sus palabras tan afligidas que en aquel punto diréis que se les sale el alma. [...] Estos, pues la naturaleza no los hizo mujeres, como ellos –según muestran- quisieran parecer y ser, no deberían como buenas mujeres ser estimados, sino echados como públicas

⁴³¹ Castiglione, Baldassare, *El Cortesano* (1528), Boscán (trad.), Madrid, Cátedra, 1994, L. I, §14 y §26, pp. 123, 143.

⁴³² Para un análisis pormenorizado del tema, *vid.* Cristina Ricci, “La grâce et la "sprezzatura" chez Baldassar Castiglione”, *Bibliothèque d' humanisme et renaissance: travaux et documents*, vol. 65, n° 2, 2003, pp. 233-248.

rameras, no solamente de donde hubiera conversación y trato de señores, más aún de otra cualquier parte donde hombres de bien tratasen.⁴³³

Este estereotipo contiene muchos elementos familiares de la burla romana y helenística al personaje del afeminado, cuya etiología humoral había sido, como recordaremos, explicada por médicos y fisiólogos desde la antigüedad clásica, y ridiculizada sin asomo de piedad por autores epigramáticos como Marcial y Catulo⁴³⁴. Sin embargo, comparando a éstos con la estricta exclusión de que hace objeto Castiglione a los afeminados, comprobaremos que algo ha cambiado en la sociedad: hay una intensificación del miedo al contagio y al debilitamiento de los vínculos sociales que semejantes “degenerados” (*desgraciados*) pueden traer a la buena sociedad mediante el influjo de su mera presencia. El vínculo entre la cosmética y la mentira se manifiesta por defecto en la descripción de la virtud y la pureza del cortesano: “Esta es aquella descuidada pureza que tanto suele contentar a nuestros ojos y a nuestro espíritu; el cual siempre anda recelándose de donde quiera que haya artificio, porque allí sospecha que hay engaño.”⁴³⁵ Ese espíritu que constituye la quintaesencia del buen cortesano es una mezcla perfecta de naturaleza y adiestramiento. El cortesano nace noble, pero también se forma mediante los prudentes consejos y la dirección que sus preceptores, al principio; y de las personas de gentil condición que lo rodean, posteriormente. Este conjunto de influjos pedagógicos y preceptos moldearán su persona como un metal precioso que va a cristalizar al calor del crisol.

Este manual de conducta funciona también como sistema de identificación de los iguales, para evitar errores de reconocimiento, que podrían tener terribles consecuencias para el ingenuo aspirante a cortesano. Este es susceptible de convertirse en víctima de mistificaciones y engaños, cegado por el brillo de las apariencias. El hombre honesto (*gracioso*) se conduce de un modo, el deshonesto (*desgraciado*) de otro, y es menester que el hombre de mundo aprenda a distinguirlos por sus gestos. Esta admonición, a la que se añaden ejemplos concretos, funciona como elemento de la constitución ética y estética del sujeto, pero a la vez le indica, por las formas, el tipo de compañías que debe evitar. El ideal renacentista se deja descomponer en los dos términos que ya han sido anunciados, decoro y gracia. En el origen de uno está la retórica de matriz humanística, en el del otro el tipo de educación corporal que encontramos en el maestro de danza, y ambos aparecen estrechamente

⁴³³ Castiglione, *op.cit.*, L.I, §19, p. 133.

⁴³⁴ En algunos casos, con referencia a prácticas cosméticas muy concretas, como la depilación. Así, Marcial en el Libro II, epigrama 62, dice: “te afeitas el pecho, las piernas, los brazos/ te has recortado los pelos que rodean tu polla:/ eso lo haces (todos lo saben, Labieno) por tu enamorada./ ¿Por quien te depilas el culo, Labieno?” (Juan Fernández Valverde y Francisco Socas (trad.), Alianza, Madrid, 2004, p. 92). La abierta procacidad del estilo y su tono jocoso e irónico hacen evidente una mayor tolerancia tanto de prácticas como de formas literarias en la Roma Imperial con respecto a la Italia del Renacimiento, aunque es innegable la impronta de la primera sobre la segunda.

⁴³⁵ Castiglione, *op.cit.*, L.I, §40, p.176.

entretejidos en la formación del cortesano. Veamos estos dos afluentes separadamente.

Si la *gratia* aparecía en el tratado de Castiglione como una propiedad intrínseca del *ethos* cortesano, hacia finales del siglo XVIII vamos a encontrarla en el lugar clave de la discusión estética sobre la definición de la belleza ideal y la cuestión de la mimesis en el arte. El jesuita Esteban de Arteaga, en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789), nos ofrece la siguiente definición de la gracia:

La gracia ideal aplicada al diseño no es más que aquélla disposición de formas y en los contornos que representa unidas en el más perfecto grado posible la facilidad, la elegancia y la variedad, cuya cumplida unión, siendo muy rara en la naturaleza, no puede conseguirse sino con el ingenio del artífice.⁴³⁶

La doctrina de Arteaga es deudora de la definición del pintor Raphael Mengs (1728-1779), y a partir de ésta incluye en el concepto de gracia la elegancia, la variedad de formas y la facilidad en la ejecución, esa *aisance* o *sprezzatura* que era la marca distintiva del cortesano renacentista, pero aplicada en este caso al diseño, esto es, a las Bellas Artes. En el jesuita encontramos la crítica estética entendida como una metafísica de la belleza y como una psicología de la contemplación, que nos permite comprender los mecanismos de transición del ámbito de lo religioso al de lo estético como experiencia de lo numinoso secularizado. Con respecto a su posicionamiento frente a las doctrinas estéticas del siglo, Arteaga se encuentra atrapado entre las ideas del aristotelismo escolástico sobre la mimesis y la doctrina del neoplatonismo renacentista, que define el concepto de belleza como algo inmaterial, algo que posee esa esquiva virtud que se conoce como *gratia*. En este sentido, el jesuita pretende distanciarse de ambas posiciones, privilegiando el hecho de la creación artística (la agencia del artista en tanto que creador, el momento creador como punto central de la reflexión teórica) y la primacía del sentimiento en el sistema estético. Estos dos elementos ponen de realce el subjetivismo creciente del arte y son premonitorias de la nueva ola del pensamiento romántico, que tan profundas transformaciones operaría sobre las propias nociones de arte y artista.

En el siglo XVIII se está produciendo ya una redefinición del concepto de mimesis, tal como había sido formulado en la *Poética* de Aristóteles. En este sentido, Arteaga insiste en que la imitación no es lo mismo que la copia, ya que la función del artista es la de purificar a la naturaleza de sus imperfecciones, y no reproducir servilmente un modelo. Así surge la idea del ideal, que constituye no sólo el punto de referencia para el modelo estético sino también para la moral, el prototipo que reúne lo mejor de varios individuos. Esta, según Winckelmann, sería la forma que tenían los antiguos griegos de copiar la naturaleza; no imitaban un único modelo, sino que

⁴³⁶ Arteaga, cap VI, §3, p. 78.

tomaban de cada modelo la parte más perfecta para unir las todas de manera armoniosa. La función del artista sería la de componer un todo que sea el *summum* de las perfecciones individuales, es decir, un ideal⁴³⁷. En cualquier caso, la formulación de su teoría sobre las normas de corrección que afectan a la representación artística se vuelve más heterodoxa al introducir un elemento que tiene que ver con las condiciones de recepción por parte del espectador, con su “horizonte de expectativas”, por así decirlo. Arteaga sostiene que lo que el espectador aprecia del trabajo del artista es el esfuerzo realizado por éste para suprimir las dificultades, y que en ese proceso se disimulan o suprimen no pocas circunstancias de la verdad. Aunque no llega tan lejos como para postular el antagonismo entre la verdad y el arte, lo cierto es que en su formulación resulta evidente que ambos términos no son isomorfos.

Para salvar este problema y no ver la ejecución convertida en mera acrobacia o filigrana vacía de sentido, Arteaga deposita el valor en la destreza del artista como ejecutor y en el contexto de la mimesis. Por supuesto que la teoría estética del jesuita es imperfecta en varios aspectos. Al esforzarse en evitar que su sistema degenera en pura artificiosidad, comete otros errores, atribuyéndole excesiva importancia al instrumento, llevando a cabo una limitación demasiado férrea de los objetos de arte y confundiendo a menudo deleite sensual y placer estético⁴³⁸.

El otro punto de tensión se produce entre el polo de la mimesis y el segundo foco de interés, que da título a la obra. El concepto de belleza ideal había sido lanzado en 1672 por Bellori, y sería recogido y elevado a la categoría central estética por Winckelmann y Mengs, aunque Arteaga recurre a la definición que da Diderot en su entrada de la *Enciclopedia*, probablemente por considerarla más consensuada. Sea como fuere, es dudoso que el jesuita conociera a Burke y a Lessing, a quienes no menciona, por lo que su noción de belleza está dotada de cierta originalidad. Considera que ésta no puede ser una cualidad meramente formal apta para el buril o el pincel (lo que la degradaría al nivel de la mera destreza técnica), ni tampoco una fría entelequia platonizante propia de académicos. Arteaga intenta hacer de la belleza ideal algo vivo y palpitante a través de la idea de una mimesis libre; que efectivamente lo consiga es ya otro asunto diferente.

Es cierto que la obra de Arteaga tuvo una recepción muy limitada (tampoco se publicaron muchos ejemplares de su obra), que su conocimiento de los otros autores y algunas de las nociones que emplea son imperfectas, y

⁴³⁷ Algo similar a esto se aplicará a la representación científica de las especies botánicas y zoológicas de los artistas de atlas de la naturaleza dieciochescos, y que podemos encontrar también en las ideas de Goethe. El dibujo que ilustra la apariencia de una especie no representa a un ejemplar concreto, sino la apariencia arquetípica de esa especie en su máxima perfección posible. *Vid.* Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

⁴³⁸ Otros autores, como Burke o Kant, no asimilan el goce estético con el goce sensual, sino más bien con un tipo de disfrute artificial generado a partir de estímulos que por naturaleza son más aptos para provocar displacer. Para la crítica de la obra de Arteaga, véase Miquel Batllori, prólogo a Arteaga, *Obra completa castellana*, Espasa Calpe, Madrid, 1972.

que hay otros textos sobre estética, particularmente los ingleses (Burke, Addison, Kant) cuya influencia fue mucho mayor a lo largo de ese siglo y el siguiente. Sin embargo, la obra de este jesuita español exiliado en Italia me parece de interés porque recoge las tensiones a las que el concepto de *gratia* se veía sometido. Por un lado la definición de la imitación se encuentra entre la “sinceridad” del artista, su veracidad (la copia exacta) y la defensa del artificio como verosimilitud, en tanto que elemento fundamental del arte. Ambas posturas se recogen en la cultura del siglo XIX: por un lado la objetividad científica exacerbada por la invención de la cámara fotográfica⁴³⁹, y por otro el elogio de la mentira y el trampantojo que encontramos en autores como Wilde o Baudelaire. La segunda línea de tensión afecta a la definición de la belleza bien como algo unitario, puro, sencillo, o bien como algo compuesto de múltiples perfecciones aglutinadas por la mano del artista; un “monstruo de belleza”, un artificio supremo cuya virtud consiste en mostrarse haciendo invisibles los hilos que mantienen unidas las distintas partes. El artista se mueve entre la espontaneidad creativa y las técnicas disciplinarias de la representación mecánica; la obra de arte, entre lo natural y lo artificial, entre la espontaneidad y el simulacro. Estos son los dos lugares desde los que la modernidad hace frente a la autoridad del pasado y promueve una nueva visión del mundo y de las relaciones, cuyo fundamento es tanto estético como ético. El triunfo del diseño como cuidadoso artificio que persigue la apariencia de naturalidad (y lo consigue con un éxito mayor que el que la propia naturaleza podría alcanzar), parece ser la apuesta del jesuita. No sólo el propio arte es el modelo para el artista y para su obra, sino también la nueva dimensión del hombre multidimensional, cuyas facetas trabajan al unísono para conseguir el efecto de un descuido autorreflexivo.

En realidad, entender la mimesis como “mera imitación de la naturaleza” es una visión demasiado reduccionista, que no se corresponde con la riqueza semántica asociada a ese término en distintos períodos. De hecho, en su origen, se designaba mediante la expresión *mimesis* a los actos de culto realizados por un sacerdote durante el ritual dionisiaco; la danza, la música y la mímica eran parte de la manifestación por la que el oficiante hacía salir de sí la naturaleza divina, algo parecido a la *performance* de los chamanes en las culturas tribales. Aquí la mimesis no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la verdad interior, en un proceso estrechamente ligado con las prácticas catárticas. Demócrito hace ver que el hombre imita la naturaleza, en el sentido de que cumple las mismas funciones básicas que se encuentran en el mundo natural, como cuando la golondrina construye su nido y el hombre edifica una casa. Para el momento en que se definen las dos líneas principales de la filosofía griega, el platonismo y el aristotelismo, han tomado su posición frente a la cuestión de la mimesis. Para Platón se trata de una copia pasiva, ya

⁴³⁹ Para un estudio sobre cómo la invención de la cámara fotográfica modificó las condiciones bajo las que se piensan los regímenes escópicos. *Vid.* Crary, Jonathan, *Techniques of the observer* (1990), Massachusetts-London, MIT Press, 1992.

que entiende la imitación como naturalismo; mientras que Aristóteles permite un enfoque más libre y más subjetivo de la realidad, pudiendo representar las cosas más o menos bellas de lo que se presentan en la realidad. Así que para el siglo V a.C., cuando el término aparece adscrito principalmente a las artes visuales, tenemos ya cuatro acepciones distintas del término:

- i) Ritualista, con el significado de *expresión*.
- ii) En Demócrito, entendido como proceso o función natural.
- iii) Platónico, como imitación pasiva de la realidad.
- iv) Aristotélico, como libre creación.

Estas cuatro interpretaciones pueden encontrarse en los distintos autores helenísticos y medievales. San Agustín concibe la mimesis como imitación de la verdad interior mediante símbolos, en consonancia con los principios de todo el arte medieval, que se caracteriza por sus propiedades expresivas (i). Zenón, más en la línea democrítea, sostendrá que la naturaleza es un artista, y que el Universo es la mayor obra de arte, no haciendo el ser humano más que imitar a la naturaleza en su actividad creadora (ii). Santo Tomás, con su máxima *ars imitatur natura* se muestra fiel al planteamiento platónico (iii) mientras que Plotino, quien en las *Enéadas* (V,8,1) sosteniendo que “las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza”, desarrolla el tema en una dirección distinta⁴⁴⁰. Pero habrá que esperar hasta el Renacimiento para asistir a una progresiva liberación de las tesis aristotélicas sobre la libertad artística (iv). Autores como Leonardo en Italia o Durero en Alemania presentan una dimensión cognitiva del arte: éste no se limita a imitar a la naturaleza, sino que pretende conocerla mediante la reproducción exhaustiva de sus partes y la comprensión de sus mecanismos. El siglo XVII traerá la idea de selección vinculada al proceso imitativo (el arte sólo imita aquéllas partes de la naturaleza que son más bellas). Emmanuel Tesauro entiende ya la obra de arte como metáfora, y a veces como signo de la realidad. Además, en esta época se arraiga un nuevo concepto de imitación, que será ya inseparable de las discusiones estéticas: la imitación de los antiguos como forma de aprendizaje y fuente de legitimidad tomada de la autoridad. Por supuesto, la imitación de los modelos clásicos venía empleándose ya desde el Renacimiento, pero no será hasta el Barroco y la aparición del neoclasicismo cuando esta imitación de modelos grecorromanos se convertirá en una corriente académica, fijada a

⁴⁴⁰ En realidad, la teoría platónica de la mimesis distingue las imitaciones del primer nivel, que beben directamente del mundo de las ideas o arquetipos, y una imitación de segundo nivel, que es la que lleva a cabo el arte. De modo que, siendo ya el caballo real una copia de la idea de caballo, el dibujo que lo representa no puede ser más que la copia de una copia... a no ser que, como parece sugerir Plotino, la pintura haya sido sacada directamente del modelo original, de la idea, en lugar de ser una burda copia del ejemplar hallado en la naturaleza.

partir de su antagonismo frente a la corriente innovadora de los “modernos”.
441

Volviendo la vista hacia autores como Winckelmann, Schelling, Hegel y el movimiento conocido como idealismo alemán, que tendía a valorar más la idea y la imaginación que la realidad, este cambio de perspectiva puede llevarnos a pensar en una decadencia de la tesis mimética. Pero esto sólo es cierto si limitamos la acepción de *mimesis* al sentido (iii). Por el contrario, puede interpretarse la corriente romántica como un Renacimiento inusitadamente poderoso de la *mimesis* en (i) y (iv), gracias al privilegiado lugar que se le otorga a la idea de expresión artística del yo interior en términos de originalidad y espontaneidad. Por otro lado, la gracia como *mimesis* o expresión de una naturaleza auténtica coincide en el título del libro de Arteaga con el otro elemento fundamental de la estética: la definición de la belleza ideal. El propio Winckelmann da cuenta de ésta como unión de equilibrio perfecto entre *ethos* y *pathos*, o entre forma y contenido. Según su definición, la *cháris* de los antiguos griegos es la gracia inefable, un poder sobrenatural accesible sólo a las sensibilidades más elevadas. Su teoría de la abstracción estética, formulada en términos de fuerza espiritual o *maná*, se traduce en la imagen de la naturaleza líquida del *pathos* humano cristalizada en el *ethos* heroico. Así como el sufrimiento del Laocoonte es congelado en los labios de piedra de la estatua que lo representa, el leitmotiv que anima esta reinterpretación del arte clásico es la conocida frase con que Winckelmann define el arte clásico: *noble sencillez y serena grandeza*. Este sentido de virtud formal implica ya un gran aprecio de la contención como virtud ética, una actitud que está marcada por el rechazo a los excesos decorativos del Barroco y, posteriormente, del Rococó. Esta nueva ética clasicista de la mirada promueve una contemplación educada cuyo ideal es la belleza pura e inocente, una higiene del gusto que rehúye la contaminación de la *hybris* de las formas barrocas. Las composiciones artísticas deben imitar el decoro del comportamiento humano, que se fundamenta en la creencia de la supremacía de lo lineal, lo masculino, lo geométrico y lo racional.⁴⁴²

Pero el triunfo del romanticismo pondrá también en peligro los cimientos de esta teoría del equilibrio racional de la expresión y de la contención, que resulta, en su formulación, similar a la teoría de Diderot acerca de la ejecución dramática. El mejor ejemplo que he podido encontrar para ilustrar el tipo de innovación que los cambios en la significación de los conceptos de *mimesis* y belleza ideal supusieron para la *gratia*, es un pequeño texto de Heinrich von Kleist, titulado *Sobre el teatro de marionetas* (1810). En él, von Kleist se interroga

⁴⁴¹ Para la crítica del concepto de *mimesis*, véase Tatarkiewicz, “Mimesis” en *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 2002. Acerca de la querelle entre antiguos y modernos, véase Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas*, Acantilado, Barcelona, 2008.

⁴⁴² La crítica de los elementos dionisiacos y apolíneos en la cultura y la historia del arte y la literatura, de matriz nietzscheana, ha dado algunos de sus frutos más interesantes de la mano de Camille Paglia, *Sexual Personae* (1990), Madrid, Valdemar, 2006.

sobre la mecánica de la danza y la perfección en los gestos escénicos, partiendo de sus observaciones del mundo exterior, y llega a una conclusión sorprendente. Ya antes Séneca había apuntado que es indiferente que las artes se inspiren en el exterior para realzar su diseño o que se inspiren en la interioridad para concebir y determinar su propio sujeto; en ambos es la naturaleza lo que sirve de inspiración⁴⁴³. Pero Von Kleist va un paso más allá; puesto que los objetos de sus observaciones son indistintamente seres naturales (animales⁴⁴⁴) o productos del arte humano (autómatas). Para von Kleist tanto el bruto irracional como el ser artificial sin consciencia, el autómata, expresan igualmente la esencia de la divinidad en sus gestos absolutamente auténticos. Ambos nos enseñan la misma lección, que es una lección sobre la espontaneidad y su valor estético.

Nada es más espontáneo que el automatismo. El movimiento perfecto en danza es el movimiento sencillo, en el que la fuerza intencional se transmite desde la fuente del impulso creativo hasta su manifestación (su expresión), con una facilidad incomensurable. El modelo perfecto es el del titiritero, que hace un pequeño movimiento rectilíneo de sus manos con la cruceta que se transmite a la marioneta, manifestándose como un gesto suave y amplio, ondulado. Este movimiento es, según von Kleist, lo que traduce “la ruta del alma del bailarín”, la auténtica expresión de su ser interior como pura belleza inmediata. La ventaja que tiene la marioneta frente al bailarín es la clave: una muñeca nunca se *afecta*. La afectación aparece cuando “el alma (*vix motrix*) se encuentra en cualquier lugar distinto al punto de gravedad del movimiento”. Por tanto, la espontaneidad se consigue mediante una perfecta concentración en el efecto, en el movimiento, que aparece liberada de toda expectativa, de todo cálculo relativo a la finalidad o a la intencionalidad del gesto.

Por supuesto, la necesidad de que la espontaneidad contenida en la gracia del gesto sea inconsciente, irreflexiva e irracional, plantea un problema, ya que sitúa al sujeto en una relación aporética con respecto a las condiciones de su propia expresión. El romanticismo entiende ya como fundamental la idea de la ethopoiésis como constitución de la persona en tanto que obra de arte, pero advierte del peligro que amenaza bajo el exceso de autorreflexividad, que es la herencia del racionalismo ilustrado. Esta situación delicada plantea un punto sin retorno en la *Bildung* del sujeto, que puede leerse en términos de una pérdida de la inocencia, de una progresiva decandencia del individuo humano a medida que se aleja de sus raíces originarias y puras; algo que constituye uno de los lugares recurrentes de Rousseau. Von Kleist relata la narrativa de esta pérdida de la gracia en términos anecdóticos, pero de una gran potencia y profundidad:

⁴⁴³ Tatarkiewitz, *op.cit.*

⁴⁴⁴ En el ejemplo de von Kleist, se trata de un oso encadenado, que aún así se revela como un poderoso adversario para un practicante de esgrima experimentado.

Me bañaba –comencé mi narración- hace aproximadamente tres años con un joven cuya fisonomía rebosaba por entonces todo tipo de encantos. El hubiese deseado permanecer en su decimosexto año; así se dejaban adivinar en él los primeros rastros de vanidad, provocada por el favor de las mujeres. Se daba el caso de que hacía poco habíamos visto juntos en París el joven que se extrae una espina del pie, estatua cuyo vaciado, conocido de todos, se encuentra en la mayor parte de los museos alemanes. En un momento en el que tenía colocado un pie sobre el escarpel para secarlo, vio su imagen proyectada en un gran espejo, e inmediatamente le recordó la estatua. Se echó a reír y me dijo lo que acababa de descubrir. Yo, de hecho, había realizado en aquel instante el mismo movimiento, pero, sea para probar hasta qué punto era segura la *gracia* que lo acompañaba, sea para tratar con cierto provecho su vanidad, reí, y dije que se mostraba realmente majestuoso. El se sonrojó y levantó el pie por segunda vez con la intención de mostrarme de nuevo aquella postura. El intento, como pude presumir sin dificultades, fue en vano. Levantó desconcertado el pie por tercera y cuarta vez, y aún hasta diez veces..., todo inútilmente. Era incapaz de articular el mismo movimiento. ¿Qué digo?, los movimientos que engendraba tenían un carácter tan ridículo, que yo me esforzaba por retener las carcajadas.

Desde aquél día, o, por así decirlo, desde aquel preciso instante, se verificó en este adolescente una inconcebible transformación. Comenzó por permanecer ante el espejo días y días, en los que le abandonaba un estímulo tras otro. Una cierta vacilación y una misteriosa violencia pareció tenderse, como una red de hierro, sobre el libre juego de sus ademanes. Cuando había transcurrido un año ya no restaba en él nada de la hermosura que antaño deleitó a cuantos le rodeaban. Alguien, que vive aún hoy, fue testigo presencial de tan extraño e infeliz acontecimiento, y podría confirmarlo palabra por palabra, tal como lo he contado.⁴⁴⁵

Este relato de la caída de un ángel es la tragedia del ser humano que ha perdido la gracia. El desajuste entre fluidez y cristalización, entre espontaneidad y afectación, hace que el mismo intento de preservar la belleza del gesto lleve a la traición definitiva perpetrada por el sujeto sobre sí mismo. Esta tragedia, como la de los dramaturgos clásicos, es inevitable, y el heroísmo del protagonista al tratar de resistirse a ella no puede por menos de ratificar el propio fracaso. Es espantoso ver, dice von Kleist, como en algunos actores, bailarines o en algunas figuras representadas por artistas, “el alma se le ciñe por completo al codo”, queriendo indicar un exceso de deliberación en el gesto que destruye el efecto global.

Pasemos ahora a tratar el concepto de *decorum*. Su origen puede encontrarse en una triple conexión entre la retórica, la poesía y el teatro. A menudo se recurre a los textos ciceronianos para una definición precisa, técnica, del término; principalmente el *De Officiis*, o los manuales para la representación del orador, *Orator* o bien el *De Oratore*. Pero el texto fundacional de la idea de *decorum*, el que da una noción más completa y a la vez abierta de las múltiples implicaciones del término, habremos de buscarlo en la *Epistola ad Pisonem* de Horacio, también conocida como *Ars Poetica*. En ella, el poeta define el

⁴⁴⁵ Von Kleist, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas”, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 105.

sentido del *decorum* vinculado a la actividad creadora del escritor dramático, poniendo de relieve la cantidad de niveles distintos en los que es necesario el criterio a la hora de escoger los efectos que vamos a producir con nuestras palabras. Para ello es fundamental estar atento a la situación en que se produce la elocución, así como la dignidad de la persona que la emite o la recibe, etc. La carta comienza definiendo precisamente aquéllo que se pretende evitar mediante el decoro poético, y que se encarna en figuras híbridas. El poeta debe en efecto, buscar la variedad, “... pero no para que con lo manso se junte lo fiero, no para que sierpes con aves se aparezcan, con tigres corderos”⁴⁴⁶. Las figuras híbridas de la mitología, tan frecuentes en la decoración (los llamados *grotescos*), producen el efecto de lo monstruoso y lo ridículo; por ejemplo, una mujer con cola de pez. Esto va contra el arte del poeta; “en fin, sea lo que quieras, con tal que sea uno y simple”⁴⁴⁷ dice Horacio, enfatizando la importancia de la serena simplicidad para el cánón poético; igual que Winckelmann reivindicaría, siglos después, ese mismo ideal en relación con la estatuaria.

Hagamos un breve repaso de las condiciones en las que se produce este ajuste entre las facultades del poeta y la pertinencia de su obra. En primer lugar, el poeta debe conocerse a sí mismo para aplicar sin excederse su habilidad al tema que ha decidido tratar: es la cuestión del estilo, que está muy relacionada con la moda. Las palabras caen en desuso de una temporada a otra y renacen como las hojas de los árboles con las modas literarias, por ello es necesario saber servirse de ellos según lo exija el *kairós*, el momento oportuno. A cada género de narración le corresponde un tipo de verso. Según la prosodia y el ritmo escogidos, los versos serán más rápidos o más lentos, su andadura será homogénea o sometida a súbitos quiebros: “A Arquíloco lo armó la rabia con su genuino yambo/ Este pie lo calzaron zuecos [comedia] y elevados coturnos [tragedia]”⁴⁴⁸. El contenido emocional vinculado a cada tipo de verso es fundamental, puesto que la belleza de la poesía no es suficiente, el arte debe servirse de la persuasión. El ser humano es empático; por eso, dice Horacio, si quieres que el espectador llore, debes llorar tú primero. Todo se reduce a una máxima, que define a la perfección la esencia del *decorum*: “que cada cosa mantenga el sitio propio que le ha / tocado en suerte”⁴⁴⁹.

La dinámica de la creación poética se nos presenta como parte de ese flujo expresivo del dentro-fuera que forma también parte de la mimesis. La naturaleza nos da forma por dentro con un designio; luego las emociones salen del espíritu y ponen en movimiento la lengua, que es su intérprete. Aquí se pone en juego otro tipo de coherencia, otro tipo de verdad: la verdad interior que emerge por la voz. Por ello recomienda Horacio no prometer más de aquello que estamos en condiciones de ofrecer: *parturient montes, nascetur*

⁴⁴⁶ Horacio, “Arte Poética”, en *Sátiras; Epístolas; Arte Poética*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁴⁴⁷ *Ibid.* v. 23.

⁴⁴⁸ *Ibid.* vv. 79-80

⁴⁴⁹ *Ibid.* vv. 91-92.

*ridiculus mus*⁴⁵⁰. Si se le exige al poeta semejante consonancia (que sus versos transmitan la esencia de su persona en tanto que artista creador), este requisito es además fundamental en la construcción del personaje. Este es, de hecho, el aspecto de la poética que más interesa a nuestra investigación, ya que plantea el problema de cómo crear un personaje verosímil, o dicho de otro modo cómo hacer creíble una identidad ficticia. En primer lugar, cada personaje mitológico tiene en escena un *ethos* y un *pathos* que le son propios: el pérfido Ixión, la llorosa Ino, la feroz Medea... cuyo ser se manifiesta por medio de los gestos y las conductas en escena. Cuando el personaje va a salirse de los modelos trillados, entonces conviene doblar la precaución: “si encomiendas a la escena algo original y te atreves a crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin igual que cuando hizo su entrada y sea consistente”.⁴⁵¹ La consistencia del personaje depende, fundamentalmente, de la concordancia de la conducta con su condición; por ejemplo, el carácter que corresponde a cada época de la vida: “habrás de distinguir los hábitos de cada edad y asignar a las mudables naturalezas y edades su ornato”.⁴⁵²

En cuanto a la clase social, los criterios principales que distinguen a un personaje elevado de uno vulgar en la escena son el registro lingüístico y el vestido. El término técnico usado por Horacio para referirse a esta complicada red de interacciones entre forma y contenido es *iunctura*, la trabazón de las palabras con ayuda de la imaginación, algo similar a lo que en retórica se designaba como *compositio*. Podríamos traducir la *iunctura*, en su función dentro de la construcción del personaje, como textura, trama, texto. En esta hilazón de atributos y signos que requiere, ante todo, medida: “faunos sacados de sus bosques opino cuídense/ de caer jamás en juveniles versos demasiado tiernos,/ y de proferir palabras inmundas e ignominiosas,/ como si fueran chicos de barrio y aspirantes a petimetre.”⁴⁵³ Esta llamada a la medida es fundamental, ya que no sólo implica la apariencia y la forma de expresarse de los personajes, sino también qué escenas se representarán y de qué manera. Hay en el decoro una forma de pudor que prohíbe representar en escena cosas demasiado horribles, de mal gusto. “No creo en exhibiciones de esa clase y me repugnan”, dice el poeta. Recordemos que en toda la tragedia griega antigua la muerte en escena aparece proscrita, y siempre es alguien quien relata el hecho ominoso que ha sucedido fuera del alcance de la vista de los espectadores. Lo más fuerte de la obra sucede en el “fuera de campo”, como diríamos ahora en términos cinematográficos. El criterio de buen gusto afecta también al público en su composición; ya que no es posible satisfacer todos los paladares con la misma obra, pues “¿qué gusto podría tener un público mezcla de palurdos de fiesta con gente de ciudad, de horteras [*turpis*] con gente de bien?”. Aquí se hace evidente que la selección que permite un

⁴⁵⁰ “Se pusieron de parto los montes, y nació un ratón ridículo”

⁴⁵¹ *Ibid.*, vv. 125-129

⁴⁵² *Ibid.*, vv. 156-157.

⁴⁵³ *Ibid.*, vv. 244-247.

espectáculo decoroso no se aplica solo a los versos del poeta, sino que para que se den las condiciones apropiadas es necesario que la representación se de ante un público escogido.

Pero la importancia del decoro no se limita a los consejos literarios, sino que abarca toda la extensión de la vida social, comenzando por la propia representación del poeta ante la sociedad. El buen poeta sabe cuál es su lugar y cual el de cada uno en la sociedad, de ahí su función de corifeo y director moral de la juventud. “Examinar el modelo de la vida y las costumbres sugeriré al docto imitador y sacar de ahí palabras con vida.”⁴⁵⁴ La mimesis, en el sentido de observación de las costumbres y las apariencias de la vida, constituye el criterio fundamental que permite la actualización del *decorum* en circunstancias específicas. Ya que el arte del poeta no sólo debe educar, sino también deleitar, tiene que reforzar el poder persuasivo del arte por medio de efectos de verosimilitud. El vate mezcla a partes iguales y con rara habilidad naturaleza (imitación) y arte (ingenio). La abstención y el sacrificio tienen para él, como para el atleta, un efecto purificador en el que radica el mérito personal. Por ello el poeta debe alejarse de los aduladores, que al elogiar cada una de las cosas que hace lo vuelven insensible a los propios fallos y debilidades, no permitiéndole progresar ni conocerse a sí mismo. Horacio también critica la costumbre de los poetas contemporáneos de comportarse como si estuvieran locos, afectando una especie de demencia “glamurosa”, huyendo a lugares apartados y dejándose crecer el pelo y la barba, como los bohemios. Todas estas conductas impostadas son criticadas porque resultan contrarias a la esencia del *decorum*, que Horacio identifica con “la sabiduría de antaño”, que según él habría consistido en “separar lo público de lo privado, lo sacro de lo profano, prohibir el sexo promiscuo, dar leyes a los matrimonios, pergeñar ciudades, inscribir leyes en leño.”⁴⁵⁵ Esta expresión del poeta es particularmente reveladora, ya que define el *decorum* como parte de un complejo entramado de normas y prácticas, que cuentan con la sanción de la autoridad tradicional y que actúan delimitando fronteras, estipulando normas, definiendo los límites para las conductas y fijando formas de representación que han de respetarse.

El decoro no es sólo algo que el poeta utiliza en sus escritos, es la norma de conducta, el cemento de la sociedad humana. Sin él, el individuo, en este caso el aspirante a poeta, puede acabar convertido en un personaje ridículo, excéntrico, cuyo trabajo y honor acaben resintiéndose por ello, y que a fuerza de fingirse loco acabe enloqueciendo realmente. Si la sociedad lo rechaza, acabará convirtiéndose en un excluido, en un parásito. La lectura de los versos finales del poema y su descripción de la situación del individuo arrojado en medio de una sociedad caprichosa y cambiante nos lleva al último nivel de análisis de la carta, que implica la biografía del autor. Desde luego, es difícil

⁴⁵⁴ *Ibid.*, vv. 317-318.

⁴⁵⁵ *Ibid.* vv. 396-399

definir las condiciones psicológicas que dieron forma a la personalidad del poeta, pero las circunstancias históricas específicas que intervinieron en su vida son de todos bien conocidas. Seguiremos el criterio de pensar que el personaje que Suetonio nos presenta en su biografía de Horacio es algo así como una máscara poética tras la cual se esconde el personaje histórico⁴⁵⁶. Las circunstancias históricas del ascenso de Horacio explican en parte la importancia que el concepto de decoro cobra en su concepción estética, ya que está directamente con otro tipo de necesidad: la supervivencia. Pero, ¿hasta qué punto y por qué tenía Horacio necesidad de una máscara?

Hijo de un liberto, Horacio tuvo sin embargo una educación esmerada en Roma y Atenas, como correspondía a los retoños del orden ecuestre. Su aparición dentro de los círculos literarios romanos coincide con una transformación del medio; una nueva clase de poetas emerge, y ya no son parásitos, clientes o bufones dependientes de sus amos y pendientes sólo de agradarles. Se trata de hijos de la nobleza que elevan la dignidad de la poesía y la transforman, convirtiéndola en expresión de una sensibilidad superior y una identidad propia. Estos poetas de la nueva ola, los neotéricos, contribuyeron a que dejase de verse la poesía como una actividad servil y se identificase con el ocio de las clases altas. Horacio, que tras el asesinato de César había luchado del lado del bando perdedor, el de Bruto, tiene que pasar por un lavado de imagen antes de poder engrosar las filas de los apologetas del régimen, junto a Virgilio y Ovidio, bajo la protección de Mecenas y del propio emperador Octavio. En este sentido pueden leerse también las sátiras, poesía de expresión personal en clave picaresca, como instrumentos de creación de una máscara que le abriera las puertas de una nueva sociedad emergente tras las contiendas civiles.⁴⁵⁷

El personaje de los sermones o de la carta, en tanto que *alter ego* del poeta, es la manifestación de esa máscara en la que se mezclan la profesión de humildad personal junto con la idealización del grupo de poetas escogidos al que pertenece. El paso final en el proceso de rehabilitación es el nimbado de la frente del poeta por reflejo del resplandor solar que emana de la figura del divino emperador Augusto, y su nueva creación, el Imperio, de la que las obras de sus cantores son sólo pálidas imitaciones. El carácter camaleónico del poeta, su capacidad infinita de adaptación a las circunstancias políticas cambiantes que le tocó vivir, constituyen la mejor demostración de lo que un adecuado manejo del *decorum* puede llegar a conseguir. La obra de Horacio no es un simple manual de escritura, es un *exemplum*. En ella nos muestra cómo sobrevivir a los cambios más radicales manteniendo el decoro, modificando la propia imagen para asimilarla a la máscara del poeta.

⁴⁵⁶ Esta es la tesis del crítico Horacio Silvestre Landrove, en Introducción a Horacio, *op.cit.*. Vid., del mismo autor *Retórica y poética en Horacio, Insanientis Sapientiae Consultus. Un estudio funcional de las técnicas verbales y de género en la obra de Horacio, con especial referencia a su primera colección lírica*, Madrid, Universidad autónoma de Madrid, 1994 (tesis doctoral).

⁴⁵⁷ Vid. Silvestre, *op.cit.* p. 17.

En el contexto de la poética y la retórica, perfección formal y virtud se asimilan en función de cinco especies: el *kairós* o momento oportuno, el *decorum* o adecuación a las circunstancias, la *katársis* que implica un movimiento de ruptura, la *concordia* o coherencia entre interior y exterior y la *verosimilitud*. Todos estos elementos se verifican en la *actio*, que tiene un efecto ético y persuasivo sobre el público, lo conmueve provocando en él los efectos catárticos de la compasión y el miedo. Toda la tratadística de la retórica puede entenderse como una propedéutica orientada hacia ese momento. Por eso debe evitarse todo exceso en la expresión de los afectos, puesto que dañaría la verosimilitud de la actuación. Frente a este tipo de excesos, Quintiliano propone la *gradatio*, la justa dosificación de los elementos expresivos, relacionada con el ritmo y con la música, y reconocible en el gesto. El tratado *De musica* fue, de hecho, una de las vías por las que los humanistas clásicos italianos, y con ellos los europeos, accedieron al conocimiento de la doctrina platónica de la adquisición de sabiduría a través de la práctica de la virtud poética y el *ethos* musical⁴⁵⁸. Este *ethos* debe manifestarse en cada una de las expresiones corporales, incluso en las más comunes, como la marcha. Así dice Quintiliano: “el equilibrio ético corresponde a los que caminan de manera mesurada frente a la irregularidad en el paso de los individuos demasiado ardientes”. El *decorum* no busca la espontaneidad, busca la expresión adecuada; no le interesa lo personal sino lo apropiado. Pedagogía de la mano, de la voz, del pie, cuidadosamente trenzada con la musicalidad; un “tono” interno que va a ser impreso en la *performance* como marca de virtud formal.

En el caso de Cicerón, la contención del gesto del orador se debe en parte a su proximidad con las doctrinas estoicas. Además, su preocupación se centra en la construcción del propio personaje del orador como representante político y en su capacidad para crear personajes verosímiles mediante la elaboración de listas de rasgos psicológicos, materiales, socioeconómicos, motivacionales, etc.⁴⁵⁹ Así, en el *De Inventione* encontramos datos muy interesantes acerca de “la transición desde la doctrina aristotélica de la comunicación de la mente y el cuerpo hasta llegar a los primeros momentos en que se codifica la expresión de las pasiones en términos de verosimilitud decorosa.”⁴⁶⁰ A Cicerón le preocupa también dejar clara la distinción entre la figura del orador y la del actor a nivel performativo, a partir de dos criterios

⁴⁵⁸ Marroquín, *op.cit.*, p. 46.

⁴⁵⁹ Las nueve categorías para la construcción del personaje (*personis attributa*) que presenta Cicerón en el *De Inventione* son las siguientes: 1. *Nombre*, lo que individualiza a la persona; 2. *Naturaleza*, según su género, edad, raza, familia; 3. *Clase de vida*, o hábitos; 4. *Condición* el grado de éxito y reconocimiento alcanzados, ¿es libre? ¿es afortunado?; 5. *Carácter* forma de ser, cualidad ética, virtudes; 6. *Sentimientos* o afectos, que son las afecciones, cambios temporales de estado en la mente o el cuerpo (*pathos*); 7. *Afición* aplicación a alguna rama del saber; 8. *Intención*, decisión razonada de hacer o no hacer algo; 9. *Consilium*, la cualidad por la que se adoptan decisiones que convienen a las circunstancias, así como también la influencia que se puede ejercer sobre los otros mediante el consejo o la autoridad (*ethos*).

⁴⁶⁰ Marroquín, *op.cit.* p. 59.

contrapuestos que afectan a la finalidad de la actuación: deleite e interés cívico. Estos dos términos que coincidían en la poética horaciana, divergen en la división entre arte dramático y retórica en función de los contextos pragmáticos y sociales de su aplicación.

La cuestión de la puesta en escena teatral de los afectos y el decoro como forma de control y gestión del yo es fundamental en la literatura de los siglos XVI y XVII. En el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés encontramos la siguiente definición de decoro:

PACHECO.- ¿Qué quiere decir *decoro*?

VALDÉS.- Cuando queremos decir que uno se gobierna en su manera de vivir conforme al estado y condición que tiene, decimos que guarda el decoro. Es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los cuales entonces se decía que guardaban bien el decoro, cuando guardaban lo que convenía a las personas que representaban.

La importancia del carácter ético, así como la vinculación del término con contextos de interpretación teatral es claro. Y coincide con el inicio de un proceso de formación de reglas estrictas para los géneros y de relaciones entre los distintos medios, así como una jerarquización de los recursos expresivos. El esquema de las virtudes y los vicios expresivos viene, como herencia de la retórica clásica, plagada de elementos musicales tales como la armonía, el ritmo, etc. Estos recogen las cualidades afectivas que se encuentran en el ritmo y la armonía y las vuelcan sobre el *pathos* propio de las palabras, que actúan como vehículo retórico⁴⁶¹. Por otro lado, la educación musical corresponde con un programa pedagógico más amplio dirigido a jóvenes, cuyo tema principal es el de los límites, la medida, la salud, y que tiene su correlato en los efectos beneficiosos de esta educación sobre el cuerpo, a partir de tres principios: abstinencia, sobriedad y moderación.

El *decorum* pasa a ser, durante los siglos XVI y XVII, uno de los principales sustentos de la creación de personajes y la reflexión metateatral en autores como Shakespeare o Claderón. En sus obras, el decoro de los personajes funciona como sustento del código jerárquico que permite a los caracteres en escena interactuar entre sí. Uno de los elementos que mejor resumen este *ethos* interno lo encontramos en el parlamento de Malvolio, en *Noche de reyes*: “Señores míos, ¿os habéis vuelto locos, o qué os sucede? ¿Es que acaso no tenéis sutileza, maneras ni honestidad, sino que parlotéis como afiladores a esta hora de la noche?... ¿Es que ya no se respetan las personas, el lugar o el tiempo en tí?”⁴⁶² El juego de alusiones es fácil de descubrir. No resulta adecuada a la dignidad de los personajes la palabrería vana, ni hacer ruido a

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 39. Este fenómeno acabaría cristalizando en la formación de las primeras *cameratas* florentinas, cuna de la ópera.

⁴⁶² Este testimonio viene a repetir algunas ideas ya expuestas por Roger Ascham en *El Maestro de Escuela* (1570). Para los estudios del decoro en Shakespeare, *vid.* Thomas Kranidas, "Malvolio on Decorum" *Shakespeare Quarterly* 15.4, autumn, 1964, pp. 450-451; y también T. McAlindon, *Shakespeare and Decorum*, New York, 1973.

altas horas de la noche, como vulgares folloneros. Ambas transgresiones de la dignidad debida al cargo son atribuidas por el personaje a los tres elementos de la unidad aristotélica: personaje, lugar y espacio. El personaje que se manifiesta fuera de su tiempo, lugar o el sentido de propiedad debido al personaje, está atentando contra el decoro.

Con la llegada de la doctrina de Diderot sobre la cuarta pared, que implica concebir la escena con un microcosmos, y la introducción de criterios naturalistas en el ajuste de los elementos escénicos de ambientación a la historia, las normas del *decorum* vinculadas a la idea de verosimilitud se estabilizan. El espacio social moderno ve aumentar la importancia del dinero en las interacciones humanas, lo que afecta a las normas del teatro de esa sociedad que ha perdido la fe tanto en la necesidad y en la ordenación divina de las diferencias sociales, como en su correlación con las virtudes y los méritos personales. En cuanto al personaje, éste oscila entre el individualismo y la pertenencia a una clase; el *decorum* es la incorporación de la conciencia de clase de ese individuo. Diderot piensa que la posición social de los personajes debe tener un grado de realismo y un relieve por encima de otras consideraciones. Ya sea uno juez o funcionario, el estatus profesional resulta más relevante que la suma de las cualidades personales, y ello es por la necesidad que tiene el espectador de identificarse con sus compañeros de clase. Así, de una conciencia de clase obsesionada por las nuevas formas, surge el drama burgués, que es un teatro vuelto hacia las condiciones materiales de existencia. Ya no se constituye más mediante los ideales, cuyo héroe encuentra la victoria en la derrota, porque su drama es el de una voluntad infinitamente libre en lo interno, pero sujeta a constricciones externas (al contrario de la predestinación heroica clásica). El drama burgués da en cierta forma la espalda al espectador, lo expulsa del escenario y lo convierte en espectador de una realidad en la que se sumerge, pero que sin embargo se manifiesta como una entidad autónoma.⁴⁶³

Aristóteles es el padre de la sistematización de los afectos y de la propia idea de que el movimiento característico del alma es ser afectada (de ahí los *afectos*). En el *De Anima* y en el segundo libro de la *Retórica* establece esa relación entre emoción y movimiento que llevará a los artistas y filósofos del Renacimiento a hablar de *motti dell'animo*. Pero ya desde 1460, con el descubrimiento o re-descubrimiento del *Corpus Hermeticum*, se produce un giro hacia el platonismo en autores como Ficino o Juan Caramuel. Entonces comienza a generarse un tipo de racionalidad vinculada originariamente a las formas de esoterismo, a la que contribuyen los jesuitas, quienes aportarán el gesto disciplinario. Durante el siglo XVII, con el paso del dualismo cartesiano y su método, poco a poco van abandonándose las tendencias herméticas,

⁴⁶³ En el sentido más literal: hasta 1795, fecha en que Voltaire consiguió que se atendieran sus demandas para eliminar esta costumbre, los miembros más nobles del público tenían el privilegio de situar sus sillas dentro del escenario, en torno a los actores, lo que ocultaba parcialmente a los ojos de los demás espectadores lo que sucedía en escena.

aunque no del todo, como veremos. La teoría estético-retórica jesuítica hace especial hincapié en los *modos* de una forma cada vez más orientada a la pedagogía, centrándose en los aspectos educables de la voz y el dominio de factores afectivos y persuasivos, a la vez que asimila las directrices de la preceptiva clásica y escolástica. Una manifestación palpable de estas formas de relación con uno mismo y con los otros a través del lenguaje son los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola, basados en el examen de conciencia y la vigilancia constante de cada uno de los gestos y de la fuente interna de esos movimientos.

La clara impronta de un carácter militar en la disciplina interna y externa de la orden contribuyó a potenciar la metáfora del mundo y la vida como una batalla, una perspectiva frente a los problemas cotidianos. La estrategia de la retórica jesuítica está diseñada para internarse en situaciones de poder mundanas, tratando de averiguar cómo pueden ser explotadas mediante el ejercicio de la simpatía⁴⁶⁴. Para ello, se recomienda ante todo formas de auto-inhibición, como la *restrictio*, donde la verdad interna conocida por el sujeto es sometida al silencio o bien se articula de manera incompleta, así como la escucha paciente y cuidadosa. Una escucha que es también observación, auscultación callada de los ritmos internos de las pasiones con su aflorar en el rostro, en la voz, en las manos. Esta actividad es, evidentemente, imprescindible para conocer al otro y poder manipularle, de modo que resulte más fácil ganarse su afecto, aprovechar sus tendencias y debilidades. Como dice Fernando de la Flor, el tratado jesuítico es un manual de seducción. Su finalidad es dirigir la voluntad del otro de modo subrepticio hacia un objetivo que éste no sospecha, mediante una técnica de dominio afectivo, que “consiste en ingresar en el perímetro afectivo del interlocutor precisamente por la puerta de los afectos [...] Sin embargo, la simpatía jesuítica no implica la fusión permanente de los entornos patéticos: quien entra en ellos para dirigir a los demás debe conservar abierta tras de sí la puerta afectiva por la que entró para conseguir el objetivo de arrastrar sin ser arrastrado.”⁴⁶⁵

La práctica jesuítica del discurso añade al concepto clásico de *decorum* una dimensión nueva, la de un público virtual que actúa como juez imaginario y testigo de los actos y palabras, incluso cuando estamos solos. Esta interiorización del otro como fuente de culpa y de restricción es una fórmula virtual del espacio público introyectada en el sujeto, que deja de ser objeto de sus propias pasiones para tratar de dominarlas, y así, ganar también el control

⁴⁶⁴ Es curioso que en la prolongada y pionera relación de los Jesuitas con China, aquéllos fueran los primeros en Europa en desarrollar una mentalidad bélica sutil, similar en algunos aspectos a los principios del célebre libro del *Sunzi* o Arte de la Guerra chino. También la manera de “camuflarse” que tenían los primeros jesuitas en china, disfrazándose primero de monjes budistas y luego adoptando ropajes similares a los de los mandarines, obedece a un cálculo cuidadoso de las relaciones de poder y las condiciones óptimas para sacarles partido.

⁴⁶⁵ Flor, de la, *op.cit.* p. 82. Este cálculo frío, siempre dispuesto a sacar provecho de la situación, ha sido ya observado en personajes de la alta política y la diplomacia como Maquiavelo, Richelieu y Mazarino

de los otros. Esta postura oclusiva del sujeto respecto a la comunidad de testigos contribuye a una revalorización del *secretum*, la esencia íntima oculta a los demás. Cuidadosamente fortificado el reducto del yo, aparece de nuevo la metáfora bélica de murallas, fosos y laberintos que rodean la sede racional del alma, protegiéndola de incursiones externas. Una actitud que prevee el peligro de lo externo y origina una fuga hacia el interior. Así aconseja Ignacio de Loyola en una carta “actuad y hablad siempre como si estuviérais en público”⁴⁶⁶. Conciso y claro, el mensaje ignaciano impregna en buena medida el *ethos* de una época en que la predominancia de lo público es clara.

En el siglo XVIII, los jesuitas serán expulsados de casi todas partes, tendrán entonces que volverse más sutiles, aparentar ser inofensivos y no callar. Hablar constantemente de cualquier cosa: la charla insustancial como nutrimento principal de los salones se convierte en el medio en el que estos astutos navegantes se ocultan, localizan sus presas, las acechan y cortejan. Lo que se dice ya no es importante, lo importante es precisamente aquello que se calla, el secreto. Se incentiva el interés por las confesiones (confesiones sacramentales, pero también amorosas) que degeneran en cotilleos al llegar al dominio de una opinión pública en plena ebullición, en pleno momento de mutación. Si bien no estoy seguro de que pueda hablarse de una caída del hombre público entre finales del siglo XVIII y principios del XIX en sentido absoluto, como sugiere Richard Sennet, es cierto que los valores que sustentaban los símbolos del poder de lo público en el Antiguo Régimen entran en franca decadencia⁴⁶⁷. Mientras, los soplos románticos traen una revalorización del ámbito privado, más aún, la aparición de la intimidad como característica de un individuo aislado del mundo. Hay que recordar que la perfecta fusión entre lo íntimo, lo natural y lo personal solo se convertirá en una realidad colectiva muy a finales del siglo XVIII o principios del XIX. Esta doble variante puede ser interpretada como una escisión entre la forma y la esencia, lo externo y lo interno, que repercute en los vínculos de causalidad entre el verdadero ser, el rostro, y la máscara social que lo recubre. La *gratia*, como expresión de un artificio perfectamente autónomo y paradójicamente espontáneo del movimiento; y el *decorum* como sistema de referencia y reconocimiento, explora y define los límites de la conducta; son elementos clave en la constitución del sujeto en las distintas fases de desarrollo de lo que hemos designado en sentido amplio como la Modernidad.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Carta a PP Broet y Salmeron, Roma, Septiembre, 1541 (en *Cartas de San Ignacio de Loyola*, .

⁴⁶⁷ Para una crítica de la tesis de Sennett, *vid.* Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity*, California, Stanford University Press, 1991, p. 151 y ss.

⁴⁶⁸ Este conjunto de eventos del conocimiento y las prácticas que conocemos como modernidad lo localizo desde el siglo XV hasta la Revolución Francesa.

3.2. Las artes del agrado

3.2.1. Bárbaros y civilizados.

Los escritos sobre la “buena conducta” no son, en modo alguno, característicos de la Edad Moderna. En la Edad Media encontramos ya reglamentaciones de la conducta apropiada, principalmente de la mano de clérigos, como Hugo de San Víctor, que prescriben las condiciones básicas en las que deben llevarse a cabo funciones fisiológicas cuando se está en presencia de otros. En las comunidades religiosas comer y beber eran actividades que se daban en contextos muy precisos, fuertemente reglamentados por lo que podemos considerarlos como contextos privilegiados de interacción. La comida en el *refectorium*, presidida por la lectura de textos sagrados, estaba condicionada por muestras de respeto rigurosamente establecidas, como el silencio obligatorio. Estas formas eran, por supuesto, mucho menos sofisticadas que aquellas que delimitarían las interacciones en épocas sucesivas, aunque a menudo se daban aspectos comunes. Hoy en día consideraríamos muchas de estas normas de conducta como ya superadas: no devolver la comida masticada al plato, no reservarse las mejores partes, no escupir sobre la mesa, etc. En cualquier caso, estos textos remiten a una época en la que la relación con el propio cuerpo estaba sometida a condicionamientos menos fuertes, y eran concebidas con una mayor “naturalidad”, con un espíritu que en la actualidad solemos calificar como primitivo.

Fuera del ámbito eclesiástico existe todo un género, conocido en Alemania con el término de *Tischzuchten* (reglas en la mesa), casi siempre anónimos, que se ocupan del aspecto normativo-ritual de las conductas relacionadas con la ingestión de alimentos. Otros documentos, más específicos, inciden en la conducta apropiada para los invitados, que como todo extranjero, deben ser especialmente cuidadosos a la hora de manifestarse en tanto que individuos que se mueven en una comunidad a la que, por una u otra razón, no pertenecen enteramente. Así encontramos a Thomasin de Zirklaria, quien en su *Der Walsche Gast* (el huésped extranjero) se ocupa de esta situación concreta, particularmente delicada. Otros textos están dedicados a la formación de sujetos pertenecientes al ámbito de la nobleza cortesana feudal, como el *Hofzucht*, atribuido a Tannhauser; que a menudo se presentan en forma de versos, fáciles de aprender y recordar. En este estilo se redactaron, fuera ya del ámbito germano, las *Cortesías* de Fray Bonvicino da Riva (siglo XIII) o el *Book of Curtesye* de Caxton.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ A menudo estos tratados de cortesía hacen referencia a conductas específicas de carácter local, vinculada a una corte en concreto, como por ejemplo la *Wernigerodischen Hofordnung* (reglas

Sin embargo, en los albores del Renacimiento va a producirse un cambio en la conducta social en Europa que va mucho más allá de las meras diferencias locales o las modas de cada período. Caxton, a finales del siglo XV percibe ya este cambio como una desorientación general del hombre en el presente con respecto a los usos de otros tiempos: “Las cosas que antes se hacían ya no se hacen/ y cada día se inventan cosas nuevas./ Muchas no arraigan/ sino que son cambiantes y a menudo se transforman en cosas del hombre/ las cosas antaño permitidas están hoy prohibidas/ Y después de esto se verá cómo se imponen las cosas/ a las que los hombres no conceden ningún valor.”⁴⁷⁰ Estas características cambiantes (*changeable*), que se transforman, son algo propio del hombre que tienen las costumbres y que nos recuerdan el cambio en la perspectiva humana que va a operarse con el paso al Renacimiento, una pérdida de los referentes tradicionales, exógenos. Digamos que, en las sociedades premodernas se tiende a medir la conducta por criterios externos (la comunidad funciona como sentido moral exteriorizado del individuo) y a través del proceso de civilización esas normas van siendo interiorizadas (modelo psicogenético). El que el hombre sea la medida de todas las cosas va a introducir un elemento inquietante, de inseguridad e inestabilidad en los criterios para discriminar si una conducta es apropiada o inapropiada. Sin embargo, todavía no resulta perceptible qué es eso que ha cambiado, que va a cambiar o que está cambiando en la sociedad humana. Los pequeños cambios de grado, vinculados con la moda, son sólo manifestaciones periféricas premonitorias de un fenómeno, el gran salto de la civilización, que está aún por producirse.

Este cambio es mucho más perceptible en los escritos de los humanistas, quienes, al no pertenecer al estamento noble ni estar vinculados directamente con las reglas religiosas, ofrecen el primer ejemplo realmente moderno de la forma en que van a entenderse las cuestiones de etiqueta de entonces en adelante. Estos autores reflejan un momento de transformación social, un nexo entre el relajamiento de la rígida jerarquía social feudal y la estabilización de los códigos propios del absolutismo. Los humanistas adquieren una distancia privilegiada, que es a la vez cercanía y lejanía, respecto a las clases que detentaban el poder. Cercanía, porque no temían identificarse con ellos y los trataban a menudo; aunque también lejanía, porque el trato implicaba siempre fórmulas que dejaban bien claro el lugar que ocupaba cada uno en el espacio social. El humanista, como intelectual y erudito, va cobrando conciencia de su propia valía, que ve reflejada por un lado en el

cortesanas de Wernigerod) de 1570 o la *Braunschweigischen Hofordnung* (reglas de la Corte de Braunschweig) de 1589. Las referencias a libros medievales alemanes e ingleses de conducta han sido sacadas de Elias, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 173 y ss.

⁴⁷⁰ “*Thingis wilom used ben now leyd a syde/ And newe feetis, dayly ben contrenide/ Mennys actes can in no plyte abyde/ They be changeable ande ofte menide/ Thingis somtyme alowed is now reprenid/ And after this shal tinges up aryse/ That men set now but at lytyl pryse*” Caxton, *Book of Curtesye*, s. XV (Datación imprecisa) Citado en Elias, *op.cit.* p. 127

reconocimiento que recibe por parte de otros estamentos, y por otro, en parte, gracias al ascenso del prestigio de las artes liberales a las que está consagrado. De ahí que aparezca un género conocido como el *espejo de los príncipes* en el que un sabio cortesano, conocedor de las prácticas de los mecanismos de poder, dice a su señor cual sería la forma más correcta de conducirse en una situación. Así fue como *El Príncipe* de Maquiavelo no sólo fue bien acogido por Lorenzo el Magnífico (a quien iba dirigido) sino que también llegaría a convertirse en el libro de cabecera de Carlos V, quien, además de no considerarlo un libro contrario a la fe católica, patrocinaba su traducción al español⁴⁷¹.

En cualquier caso, aunque parece indiscutible que la corte es el espacio privilegiado al que van dirigidos estos escritos de “cortesía”, también resulta notable que el *ethos* caballeresco se haya visto contaminado por elementos de origen plebeyo, burgués. Podemos adelantar desde este momento dos elementos de la transformación operada en el paso del feudalismo a la sociedad renacentista que darán forma a estos escritos. 1) Los elementos originarios de la clase alta comienzan a mezclarse mediante matrimonios de conveniencia con las familias ricas de la burguesía, que conquistan un nuevo estatus mediante el ejercicio del comercio, la abogacía o la medicina. 2) El fortalecimiento de los lazos de dependencia de los nobles con respecto al rey. Exceptuando Alemania, donde sobrevive una clase intelectual con un valor específico de clase media, no se da familiaridad entre personas de clases diferentes como en Francia o Inglaterra, encontramos en Europa una mezcla equivalente de elementos conductuales propios de la rancia nobleza feudal mezclados con principios de comportamiento burgués emergentes. Los nobles abandonan sus castillos en el campo y van afluyendo lentamente hacia las villas para formar cortes en torno a los grandes monarcas en Francia y a los pequeños principados de Italia. Al entrar en las ciudades, la nobleza pierde parte de su especificidad y de su autonomía y se vuelve cortesana, dependiente del prestigio que les otorga el rey y los otros cortesanos.

De este modo, los textos de cortesía no son especiales porque marquen una distinción tajante entre los ámbitos o las formas de actividad de la nobleza y los de la burguesía, sino porque dan cuenta de esa forma de hibridación conductual entre las clases altas y medias. O dicho de otro modo, el manual de conducta pierde gradualmente parte de su especificidad en cuanto al destinatario, no va dirigido exclusivamente a nobles o a clérigos, sino que pueden ser apropiados por cualquiera que sepa leer, y convienen especialmente a los burgueses. Con el tiempo, el objetivo de la mayoría de estos textos dejarán de ser exclusivamente los jóvenes nobles para dirigirse al burgués que desea sentirse a gusto en la corte. Por supuesto, el noble adoptará algunas de estas formas plebeyas aunque sumamente convenientes para evitar

⁴⁷¹ Puigdoménech, Helena, *Maquiavelo, la monarquía y la inquisición española*, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1976, Vol. 36, p. 203-210.

perder terreno frente a sus competidores. Este aumento de la permeabilidad de las membranas que separan las distintas clases sociales afecta también al contenido de los propios textos. Las distinciones medievales del tipo de “acercarse a los buenos y rehuir a los malos” se van enriqueciendo paulatinamente, a partir del Renacimiento, con matices que indican la progresiva emergencia de problemas relativos a la relación entre apariencia y valor auténtico, sobre cómo distinguir el bien de la apariencia engañosa de la virtud. Este problema afecta al trato con los otros, pero también a la relación con uno mismo: aparece un discurso del conocimiento de sí vinculado a la privacidad, a la autotransparencia en condiciones de calma y soledad, que debe mucho a las doctrinas estoicas y que encontramos a menudo en los ensayos de Montaigne. Norbert Elías resume este cambio en los siguientes términos: “La mayor tendencia de los seres humanos a observarse a sí mismos y a los demás es uno de los signos de cómo toda la cuestión del comportamiento adquiere un cariz muy distinto: los seres humanos se configuran a sí mismos y a los demás con una conciencia más clara que en la Edad Media”.⁴⁷² Esta conciencia más clara se implementa mediante diversos mecanismos, entre ellos y especialmente relevante tanto en el ámbito cortesano como en el erudito, los tratados de fisiognomía que hacían furor en los siglos XV y XVI.

En 1530, Erasmo de Rotterdam publica *De civitate morum puerilium* (sobre la educación en buenas maneras de los niños), que tendría numerosas ediciones posteriores⁴⁷³. Desde el título percibimos el criterio principalmente pedagógico de la obra, que responde a una demanda muy específica del momento; si bien es cierto que Erasmo contempla, de manera sistemática, al menos cinco ámbitos o espacios de la vida común a regular. La primera de estas esferas de conducta es definida como *de decente ac indecente totius corporis habitu*, o, siguiendo la terminología ciceroniana, *externum corporis decorum*. El lenguaje corporal es la piedra armilar de la conducta renacentista, esa mezcla de *decorum* y *gratia* a la que ya hemos hecho referencia anteriormente. El comportamiento externo se consideraba como expresión del sujeto; lo que no significa que no sea un tipo de destreza adquirida. “Aunque el comportamiento externo procede de un ánimo bien compuesto, suele suceder que, a causa de la falta de instrucción, lamentemos la ausencia completa de esta gracia en hombres honrados y cultos”. No basta, pues, con ser un erudito, hay que saber cómo comportarse en público. Así, Erasmo explica a los jóvenes cómo deben sentarse, saludar e incluso cómo sonarse los mocos (retirando la cara, por debajo de la mesa). Algunas de estas prescripciones nos resultan pueriles de puro evidentes, y otras, más específicas, llaman la atención. Por ejemplo, sostenerse sobre una sola pierna se considera una actitud elegante. Las otras divisiones de los ámbitos específicos en los que se desarrolla la conducta son *de cultu corpori* (en el templo); *de convivium* (los

⁴⁷² Elías, *op.cit.* p. 124.

⁴⁷³ Sobre las ediciones de la obra de Erasmo, *vid.* John Joseph Mangan, *Life, Character and Influence of Desiderius Erasmus of Rotterdam*, Londres, 1927, tomo 2, p. 396s.

banquetes); *de congressibus* (las reuniones sociales) y *de cubiculo* (el dormitorio). Cada uno de estos espacios aparece claramente designado como constituido por un conjunto de reglas sobre lo que es o no es correcto hacer. Cuando se come, es correcto hacer pausas para dar conversación a quien se encuentra a nuestro lado, cuando se duerme no es correcto mostrar nuestra desnudez al otro, etc.

Esta primacía de la forma, si se quiere aún un poco ingenua y muy práctica, refleja ya un cambio en la autopercepción del sujeto, como una ruptura con la sociedad caballeresca en medio del tránsito a formas más civilizadas, como sucede en el caso de otros humanistas. Este género, el de los tratados de *civilté puérile*, contaba incluso con una letra tipográfica propia que los hacía reconocibles. La preocupación de estos tratados por la formación infantil puede llegar a chocarnos, porque en ellos no se considera a los niños como sustancialmente distintos de los adultos en lo que a preparación psicológica se refiere. Muchos moralistas del siglo XIX se sorprenden de que, en otra de sus obras, Erasmo presente abiertamente a los ojos de los pequeños aspectos tan crudos como la seducción, la concepción y el pecado. A partir del siglo XVIII, conocido con el “siglo de los niños”, lo característico de la actitud del adulto frente a ellos es el alejamiento, el distanciamiento y la ocultación de todo lo que tiene que ver con el sexo, ya que no se los consideraba aún preparados para conocer determinadas verdades. Los niños de las clases altas y medias van a tener un dormitorio particular, en lugar de dormir junto a toda la familia, lo que reducirá las posibilidades de presenciar el coito parental. En suma, aparece la convicción de que los niños no pueden comportarse como adultos, que son poseedores de una pureza que debe ser preservada a toda costa y por ello se les educa tempranamente en este alejamiento de los demás. Se crea una barrera psicológica entre la infancia y la madurez al tiempo que la cama se constituye como un espacio de peligro psicológico para la civilización y la sexualidad infantil se convierte en una de las obsesiones de los adultos.

Sin embargo, todo aquel conjunto de tabúes no existía aún en los tiempos de Erasmo, quien en sus *Familiarum Colloquiorum Formulae non tantum ad linguam puerilem expoliandam, verum etiam ad vitam instituendam* (“Diálogos familiares destinados no solamente a mejorar el lenguaje de los niños sino, también a iniciarles en la vida”) ofrece, en forma de diálogos, situaciones tan poco adecuadas, según nuestra actual percepción de la pedagogía, como la conversación entre un mozo galante y una prostituta. La convención sobre lo que un niño puede o no comprender cambia mucho con la época, y en este momento el proceso de infantilización de los niños aún no ha comenzado. Hoy se les niga la capacidad de comprender las cosas que violentan a los adultos, no porque no puedan, sino porque se considera peligroso para el niño saber ciertas cosas. La prioridad es, desde el siglo XVIII, preservar la ingenuidad como un valor “natural” de la infancia. Pero para Erasmo está claro que se trata de cosas que deben conocer, cuanto antes mejor, para llegar a ser personas correctamente formadas. Según él mismo “al igual que Sócrates

trajo la filosofía del cielo a la tierra, yo he metido la filosofía hasta en el juego y en los banquetes”. Está implicado en los aspectos prácticos o etopoiéticos de la educación, por lo que su vinculación con la acción y las situaciones reales es fuerte. Por otro lado, Erasmo habla desde la experiencia personal, presenta situaciones habituales pero bajo un aspecto modalizador (y moralizador): estos diálogos pretenden marcar la forma adecuada en que debe llevarse a cabo una interacción dialogada. En el contexto de la pura seducción y el cortejo es especialmente necesario que el niño cuente con un referente y sepa qué palabras debe utilizar para llevar la *performance* a un final feliz (el matrimonio) y evitar dejarse llevar por la pendiente del vicio.

Esta actitud frente a los niños, que los trata como adultos potenciales y nada más, terminará con el aumento de la distancia psicológica, cuando aparece y toma fuerza la idea del secreto, de la ocultación de lo íntimo. Así no sólo los niños se verán separados del mundo de los adultos y proyectados en un mundo de ingenuidad infantil distinto del principio de realidad, sino también desposeídos de su propio cuerpo y de su voz. Por otro lado, la atención del adulto se vuelca sobre el cuerpo de los niños, comienza a vigilarlo en cada uno de sus gestos, de sus impulsos, de sus pulsiones y se obsesiona con la idea del sexo que late en sus frágiles cuerpos. Así es como los conceptos de la pureza y la perversión infantiles nacen de la mano en algún momento a lo largo del siglo XVIII.⁴⁷⁴

Diríamos que con Erasmo ha comenzado ya el proceso de civilización, aunque éste no es todavía lo suficientemente civilizado para nosotros. Pero ¿qué queremos decir exactamente con esta palabra: civilización? Norbert Elías nos propone una definición que se mueve a caballo entre dos ámbitos: el filogenético y el ontogenético, o, como él dice, sociogenética y psicogenética. Es decir, que la sociedad cumple a lo largo de la historia un recorrido similar o paralelo al del individuo en su proceso de socialización desde la infancia hasta la edad adulta. Es cierto que dicho proceso no es lineal, y está lleno de retrocesos, oscilaciones y resistencias; pero visto desde una cierta distancia ofrece rasgos constantes, una tendencia a evolucionar en cierta dirección que el sociólogo llama la “curva de civilización”. Esta tendencia puede resumirse en una progresiva transformación de la alegría que producen los impulsos de muerte y sexo en vergüenza, culpa y deseo de agradar. En la obra de los juglares medievales son frecuentes los cantos que celebran el goce producido en el soldado al escuchar los gritos de clemencia de los enemigos y contemplarlos desangrándose en el campo de batalla, destripados y ensartados en lanzas. Es un goce cruel, salvaje y totalmente inconsciente de su propia fealdad, que no es percibida como tal. El hombre medieval no tiene pudor, o no lo experimenta en relación con las mismas situaciones que lo provocarían

⁴⁷⁴ Véase Michel Foucault, Historia de la sexualidad 1 : La voluntad de saber, Siglo XXI, ..

en un hombre contemporáneo. La guerra continúa siendo festejada en los siglos posteriores, pero es objeto de una estilización que se hace alegando otras causas: el valor heroico, la fidelidad al señor o al compañero caído, la defensa de la patria, etc.

El proceso de civilización constituye, pues, una transformación que afecta a las estructuras emocionales mediante las que el sujeto se relaciona con el mundo (ontológicamente), con los otros (moralmente) y consigo mismo (psicológicamente)⁴⁷⁵. Dicha transformación no afecta en lo fundamental a las emociones, que continúan siendo las mismas, sino a la relación que mantenemos con ellas y a las situaciones que las despiertan. No diríamos que hemos inventado demasiados estados emocionales básicos desde la época de los caballeros y los trovadores (¿cómo distinguir en tanto que estado emocional la melancolía del *spleen* baudeleriano?). Pero sí que han cambiado, y mucho, las situaciones en que experimentamos vergüenza o la forma en que somos capaces de expresar nuestra ira. Hay muchas formas en que estos cambios se producen, y uno de los más relevantes implica el uso de objetos externos o artefactos. “Todas aquellas particularidades que atribuimos a la civilización, esto es, máquinas, descubrimientos científicos, formas estatales, etc, son testimonios de una cierta estructura de las relaciones humanas, de la sociedad y de un cierto modo de organizar los comportamientos humanos.”⁴⁷⁶ El libro, y más concretamente las novelas, dan forma a la sensibilidad romántica o al erotismo, ello es innegable, pero ni siquiera es necesario buscar casos tan sofisticados. El sociólogo se sirve de la cubertería para expresar un conjunto de cambios complejos que se han producido desde las sociedades medievales hasta nuestros días.

Resumiendo mucho su tesis principal diré que para Elías el cuchillo, rodeado progresivamente de prohibiciones y tabúes (como la de ponerlo siempre con la punta hacia fuera, no usarlo para cortar el pan u objetos redondos, etc) representa una amenaza de peligrosidad permanente que supera incluso el temor racionalmente justificado por las situaciones en que uno podría resultar herido por imprudencia. Este temor remite a la alegría sangrienta de la que disfrutaba el hombre medieval, que siempre llevaba uno a mano. De ahí que una de las primeras prohibiciones que aparecen ya en esa época sea la de no llevarse el cuchillo al rostro, no limpiarse los dientes con él, etc. La mera proximidad del filo con la carne evoca una escena potencialmente sangrienta. Debemos tener en cuenta que el grado inhibición y dominio de las emociones entre la clase alta de guerreros era mucho menor que hoy en día, y las escenas violentas se daban con mucha mayor facilidad. Así la tendencia general en cuanto al uso del cuchillo ha sido la de restringir su uso lo más

⁴⁷⁵ La distinción tripartita, que me ha parecido útil introducir aquí no es en realidad de Norbert Elías, sino que la usa Paul Ricoeur refiriéndose al lenguaje. Pero me parece que es un modelo que sirve perfectamente en el caso presente. Cfr. Ricoeur, “Filosofía y Lenguaje”, en *Paul Ricoeur. Historia y narrativa*, Barcelona: Paidós, 1992.

⁴⁷⁶ Elías, *op.cit.*, p. 105.

posible, por lo cual vemos de qué manera las emociones han ido moldeándose al modificarse el uso que hacemos de los artefactos, y viceversa.⁴⁷⁷

El tenedor, por el contrario, representaría según el sociólogo nuestro sentimiento de repugnancia, donde la tendencia es justo la opuesta a la del cuchillo, su pareja en la mesa. Se tiende a usar el tenedor cada vez más para evitar tomar los alimentos con los dedos, costumbre absolutamente normal en la Edad Media, pero que dejó de serlo al extenderse desde Italia el uso de este utensilio, al principio parecido a una pequeña horca. Algunas prácticas, como la de coger comida con la mano, son prohibidas no porque sean insanas (esa es una racionalización *a posteriori* ya que el concepto de higiene no surge hasta el siglo XVIII y el uso del tenedor data al menos del Renacimiento) sino porque evocan imágenes o asociaciones desagradables.

Llegados a este punto, sería recomendable no pasar por alto la primera distinción terminológica que lleva a cabo Elias y que ha llegado a convertirse en canónica en el campo de los análisis culturales. Se trata de la distinción entre civilización y cultura. El primero de estos conceptos, típicamente francés o anglosajón, puede referirse a una amplia variedad de hechos (técnicas, modales, desarrollo económico...) y hace referencia a un tipo de actividad que transforma el mundo. Este término expresa la autoconciencia de occidente, representa una peculiaridad de la que nos sentimos orgullosos, que se identifica con lo civilizado frente a lo bárbaro, o, como decía Lévi-Strauss, lo crudo frente a lo cocido. Está relacionado con el *behaviour*, el conjunto de valores que posee un individuo por su mero existir y comportarse. Los alemanes por el contrario, al decir *Kultur*, ponen el énfasis en el producto de la actividad cultural, al que se le otorga el valor principal. Para el alemán la civilización es algo que afecta únicamente a la exterioridad de los seres humanos, a la superficie de la experiencia humana. La Cultura es la palabra con la que prefieren interpretarse a ellos mismos, dice Elias, porque mediante ella expresan el orgullo de la propia contribución al progreso mediante la producción de objetos que expresan mejor que las conductas superficiales y cortesanías del hombre civilizado la propia esencia⁴⁷⁸. Simplificando un poco podríamos decir que esto explica en parte la proverbial cualidad franca, directa y un poco cortante del carácter nacional alemán. También hay que añadir que esta preferencia puede explicarse por el peculiar desarrollo de la sociedad alemana, en la que la clase media y en particular los intelectuales y artistas, excluidos de la toma de decisiones políticas y del ámbito de la acción, se veían constreñidos a hacer sus aportaciones en forma de escritos, obras de arte y otros artefactos más o menos complejos. Por supuesto, sigue habiendo cierto

⁴⁷⁷ En este sentido deberíamos considerar la cultura china como mucho más civilizada que la nuestra, ya que hace siglos que excluyeron el uso de cuchillos en la mesa, sustituyéndolos por palillos de madera. Esto se produjo cuando la clase civilizada de los funcionarios mandarines sustituyó a los belicosos señores de la guerra en el gobierno y comenzaron a marcar una nueva pauta.

margen de flexibilidad entre ambos conceptos. El adjetivo “civilizado” o “cultivado” se refieren a un proceso o al resultado de ese proceso, tiene como objeto una determinada forma de comportarse o de presentarse de los seres humanos. La buena educación en la mesa es una marca de civilización, el cuadro colgado de un museo y la capacidad de apreciarlo son rasgos característicos del sujeto cultivado. Bourdieu diría que son marcas de una adecuada acumulación de capital cultural y simbólico. Es evidente, por otro lado, que un objeto no puede ser cultivado, ni tener cultura, sino que más bien la proporciona.

Este proceso tiene varias consecuencias desde el punto de vista de la cultura material, de lo que una sociedad produce como resultado de su actividad de transformación del mundo en el que habita. En primer lugar, genera una distinción creciente entre espacios públicos y espacios privados que se resolverá, a inicios del siglo XIX, en detrimento del primero y beneficiando al segundo dentro de la corriente romántica. Al menos en lo que toca a la experiencia del sujeto lo privado, lo íntimo parece haber ganado la partida a lo público⁴⁷⁹. En segundo lugar, se produce un cambio en la sensibilidad estética de los individuos acorde con el desarrollo de las técnicas de representación: cada vez hay más cosas que provocan desagrado. Al mismo tiempo, los cuadros pierden la ingenuidad que caracterizaba la pintura medieval (incluso cuando pintaba escenas de contenido sexual o escatológico) y se vuelve obscena. La belleza de una pintura renacentista es inseparable de su erotismo figurativo. La representación realista del desnudo en el Renacimiento se desarrolla paralelamente a la restricción del tacto en beneficio de la vista; el hombre aprende a gozar con la mirada, a penetrar al otro mediante el ojo porque cada vez son mayores las restricciones que pesan sobre el tacto. Ya no nos está permitido tocar o agarrar el objeto de nuestro deseo o de nuestro odio, sobre todo si ese objeto es otra persona.

En tercer lugar, la civilización se produce simultáneamente y gracias a un proceso que afecta a las modalidades de socialización. Las formas de coacción externa y violenta, tan frecuentes en el medioevo, se vuelven más sutiles, evolucionando hacia una interiorización progresiva de los elementos represores dentro de la conciencia del propio individuo, característica de la moral victoriana. Es lo que Kant caracterizaría como el paso de una conciencia heterónoma a una autónoma. El sujeto perfectamente socializado, el individuo realmente moral, evita la mala conducta más por miedo al qué dirán que a las consecuencias efectivas de su acción, como el castigo físico o

⁴⁷⁹ Esta es la tesis de Richard Sennett en *La caída del hombre público*, *op.cit.* En otros ámbitos esta conclusión sería muy cuestionable, por ejemplo en el caso del surgimiento del concepto de objetividad que comienza a gestarse en el siglo XVIII y que se extenderá, a lo largo del siglo XIX a todas las ciencias que se precien de ser llamadas tales. Este concepto implica la publicidad del experimento, su exposición ante un grupo de testigos cualificados. *Vid.* Moscoso, Javier, “¿Una experiencia sin sujeto? El desarrollo de la subjetividad en la ciencia ilustrada, *La actitud ilustrada*, Eduardo Bello (ed.), Biblioteca Valenciana, 2001.

una multa; pero más que nada, temerá sus propios remordimientos. El juicio de uno mismo es el más duro, piensa el sujeto moral⁴⁸⁰. En el proceso de transmisión de las pautas sociales de los padres a los hijos se produce la naturalización de la pauta, ya que los niños se educan gracias al ejemplo que reciben del mundo circundante. Al mismo tiempo se produce también la interiorización; en ella, el individuo aprende a olvidar la proveniencia externa del tabú, identificándolo como algo propio, interno. Es lo que se llama un automatismo interno o autocoacción.

En cuarto y último lugar, es evidente que este proceso de civilización afecta a todos los sistemas de distinción social, principalmente el lenguaje, pero también otros, como las modas vestimentarias⁴⁸¹. Si analizamos los mecanismos internos de la distinción social mediante signos externos, descubriremos un *décalage* entre los términos del análisis: los signos que usa la burguesía quizás fueron adecuados antaño, pero quedan inmediatamente obsoletos al cambiar el grupo social que se sirve de ellos. Sucede algo similar (metafóricamente) a lo que sucedía en la paradoja de Zenón sobre Aquiles y la tortuga. El espacio social está sometido a un número infinito de subdivisiones entre la posición de uno de los corredores y el otro, de forma que por mucho que se esfuerze el *snob*, por mucho que se apropie de los signos de distinción externa de la clase inmediatamente superior, la distancia que lo separa del otro parece crecer a medida que se aproxima a su objetivo. Además, las formas burguesas de expresión se encuentran contaminadas con formas vulgares, más propias de las clases bajas. Por otro lado, el aflujo incesante de burgueses en el círculo cortesano acaba por hacer mella en el sistema ligüístico de la élite y consigue a veces introducir su *slang* entre la aristocracia.

Curiosamente, parece que el criterio dominante que determina lo que está bien o mal dicho no es tanto un tipo de manifestación u otra, sino el grupo que hace exhibición de ella, según una lógica del “nosotros” frente a “ellos”. “Nosotros la élite hablamos así, y solamente nosotros tenemos la sensibilidad necesaria para hablar bien”. Lo que dicen los burgueses a menudo es percibido como un mal uso del lenguaje precisamente porque son “ellos” y no “nosotros” quienes usan tal o cual término. Debido a esta sensibilidad en el uso de los signos de distinción⁴⁸², el criterio se convierte en una cuestión de sangre, que corresponde a la clase social que en ese momento ocupa el centro

⁴⁸⁰ Aunque el tema es demasiado amplio para ser tratado aquí por extenso, este cambio ha sido descrito por algunos teóricos sociales como el tránsito de culturas de la vergüenza (heterónomas) a culturas de la culpa (autónomas). Sin embargo esta distinción puede cuestionarse y, de hecho, ha sido muy discutida. Al lector interesado en la cuestión le remito a la obra de Bernard Williams, *Vergüenza y Necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia Antigua* (1993), Alba Montes (trad.), La balsa de la Medusa, Madrid, 2011.

⁴⁸¹ Creo que es razonable considerar el lenguaje también como un producto de la cultura y no meramente como actividad, máxime cuando de lo que aquí se trata es de las modas en las formas de hablar, los argots y las expresiones de uso común.

⁴⁸² El concepto de distinción, según es usado en este estudio, está tomado de la obra de Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, 1979.

(los más cercanos al rey). Otros grupos usan formas precisas para distinguirse de los demás: los grupos de jóvenes que tratan de ascender en la escala social y que hablan en su argot particular usan neologismos, de los que una parte quizás sea la moda de mañana. Los cultismos en alemán o en latín son usados por aquellos que quieren evidenciar su procedencia universitaria, *noblesse de robe*, funcionarios, jurisconsultos, médicos, etc. El grupo influyente que ejerce su poder en la corte desea distinguirse de los jóvenes arrivistas, los viejos anticuados y todos los que son percibidos como posibles competidores.

Por último, y sobre la terminología en uso para referirse a la forma correcta de comportarse entre seres civilizados, puede apreciarse en la evolución de las palabras una vinculación con las condiciones culturales, sociales y políticas del momento. Durante la Edad Media y hasta mediados del Renacimiento se prefiere la expresión *courtoisie*, que remite al marco idealizado del amor cortés. En 1652 se usa junto con un nuevo término en boga, *civilté*, que irá tomando fuerza hasta dejar al otro obsoleto, de manera que hacia finales del siglo XVI se considera de mal gusto hablar de “cortesía” (es algo que sólo dicen los burgueses y así denuncian involuntariamente su extracción social). Durante el siglo siguiente el hombre ideal es honesto, así que se no se habla más que del *honête homme* como modelo de conducta burgués, que convive cierta persistencia del adjetivo “civil”. El siglo XVIII será el momento de la *politesse* y como corresponde a la libertina sociedad versallesca, y ya en el XIX se preferirá en los manuales el uso de los términos urbanidad y civilización, más apropiados a la cultura democrática y liberal de los ciudadanos, que ya no son súbditos o lo son sólo nominalmente. Así, entre 1770 y 1774 se generalizará el uso de la palabra *civilización* en el contexto de las relaciones de poder y comerciales del colonialismo. También es cierto que se produce una acumulación de términos, sin desmedro de que se perciban ciertas palabras como anacrónicas, aunque eso también puede ser usado como un efecto retórico intencional para evocar sistema de valores vinculado a un pasado “más noble”⁴⁸³. Durante el siglo XVII y más aún en el XVIII esa forma de expresión y lenguaje excluyentes de la alta sociedad cortesana van convirtiéndose lentamente en la lengua nacional francesa, al tiempo que se reprimen los dialectos campesinos considerados toscos, como la *langue d’Oc* u occitano.

3.2.2. La deferencia

Es bien sabido que el proceso de civilización impone una serie de renunciaciones que anteponen al menos aparentemente el beneficio ajeno al propio. Este tipo de conductas deferentes, que habitualmente expresan la sumisión, e

⁴⁸³ Entre los textos de referencia tenemos el de Callières, *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s’exprimer. Des façons de parler des bourgeois* (1694) y *Mots à la mode* (1693) del mismo autor, donde se dice expresamente que “los burgueses hablan de un modo muy distinto al nuestro”.

incluso una abyección cuidadosamente ritualizada, cristalizan en máximas del tipo “no digas nunca nada que pueda desagradar a los demás”, “no quieras saberlo siempre todo y decirlo, es una falta de educación”, “no llesves la contraria a los demás”. Erasmo lo resume en la fórmula *non dicas verbum cuiquam quod ei sit acerbum* (“no digas nada que pueda incitar a discursión o irritar a los demás”), poniendo así de manifiesto la creciente represión de las hostilidades y el aumento de la sensibilidad que caracterizan el proceso de civilización. Otro ejemplo sería la costumbre de dejar pasar a las damas primero, quitarse el sombrero o incluso arrodillarse ante alguien de mayor rango o evitar mirar a los ojos al monarca. Todo este conjunto de inhibiciones reciben en general el nombre de “deferencia”, pese a las apariencias, se trata de uno de los mecanismos más importantes para garantizar la cohabitación de numerosos individuos en estrecho contacto dentro de sociedades fuertemente jerarquizadas. Desde luego, no se trata aquí de una represión moral del egoísmo como fuente de mal social, ya que la doctrina liberalista de los “vicios privados, virtudes públicas” que hallamos en autores como Mandeville, lejos de suprimir las conductas deferentes, sirvieron para potenciar la noción de una sociedad sustentada por virtudes aparentes y no por auténticas buenas intenciones. La racionalización moralizadora que encontramos recubriendo y justificando el tipo de conductas “hipócritas” que aconsejan los manuales de etiqueta no está ahí para engañar a nadie, sino para sustentar con una cierta coherencia de principios, que sirvan para dar soluciones concretas a problemas de interacción frecuentes. El grado de identificación de un sujeto en concreto con su sistema de valores delimita su capacidad o falta de ella para darse cuenta de las situaciones en que se encuentra y el rumbo de acción a seguir. Los conflictos vienen ocasionados por la falta de autenticidad de los valores de uno en relación con las prácticas, una cuestión difícil de dirimir, pero que se plantean a menudo los propios actores sociales. En cualquier caso, esta distancia había sido ya notada y comentada por diversos autores. Así se hace Mirabeau padre eco de la desconfianza hacia el carácter meramente formal de las conductas civilizadas:

Es de admirar como de todas nuestras investigaciones falsas sobre los más diversos aspectos notables es lo que entendemos por civilización. Si preguntamos a la mayor parte de la gente en qué consiste, según ella, la civilización se nos respondería que la civilización de un pueblo es la suavización de sus costumbres, la urbanidad, la educación y el amplio conocimiento de los buenos modales, el respeto generalizado de las normas de conveniencia; todo ello no nos muestra más que la máscara de la virtud y no su rostro; y la civilización no hará nada por la sociedad si no le da el fondo y la forma de la virtud.⁴⁸⁴

Este párrafo ilustra no sólo el problema de la mala o buena fe a la hora de adquirir las formas y los valores que implica una forma de conducta, sino también el vínculo entre civilización y deferencia. El término *deferencia* se

⁴⁸⁴ Vid. Moras, J. *Ursprung und Entwicklung des Begriffs Zivilisation in Frankreich* (1756-1830), *Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen*, 6, Hamburgo, 1930, p. 38.

relaciona también con otros conceptos, tales como distinción, preferencia, sumisión, contención, carisma, prestigio, aspiración... todos ellos pertenecientes a la esfera de los sentimientos y las conductas que se manifiestan en contextos de interacción en el espacio público. La deferencia se distingue de otras nociones a las que hemos hecho referencia, tales como la *politesse*, la *civilté* o la corrección, en que alude directamente a la idea de obediencia y al respeto del orden establecido más que a la mera conveniencia formal que se usa para guardar las apariencias. Pero ¿qué es exactamente la deferencia? Erving Goffman la define en los siguientes términos: “Entiendo por deferencia un componente simbólico de la actividad humana cuya función es la de expresar mediante las reglas a un beneficiario la apreciación proyectada sobre él o sobre alguna cosa de la que él es el símbolo, la extensión o el agente”⁴⁸⁵. Esta definición pone de manifiesto los aspectos rituales, la sacralidad que se expresa por comportamientos, gestos, actitudes y posiciones de sumisión a las reglas. La deferencia es un homenaje que se otorga menos en virtud de las cualidades personales del sujeto que en tanto que éste es considerado como extensión o representante de una institución o poder, sea por su estatus social, la edad, el género, la capacidad adquisitiva o bien por ostentar algún tipo de título o cargo⁴⁸⁶. En cualquier caso, lo que se admira en él es una cierta potencialidad para ejercer el poder ordenado según criterios de centro-periferia. Los más cercanos al centro simbólico de los valores hegemónicos de una sociedad son los que más deferencia reciben⁴⁸⁷. Dicho de otro modo, las reglas de conducta ceremoniales que rigen la deferencia y la etiqueta no son consustanciales al sujeto, como lo son aquéllas que definen la moral y la ley. Por ello, aunque los procedimientos legales están impregnados de elementos de deferencia donde quiera que uno mire, no hay lugar en el derecho positivo para una definición o una reglamentación jurídica del concepto⁴⁸⁸. El estatuto que motiva la deferencia es, más que una propiedad substancial a la persona, el resultado de posiciones relacionales entre personas y de su percepción y evaluación por parte de éstas.

⁴⁸⁵ Goffmann, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, p. 51.

⁴⁸⁶ Un caso interesante de cómo un mismo sujeto puede ser objeto de una evaluación distinta según la doble vertiente de sus valores personales (reconocimiento) y de su estatus social (deferencia) lo encontramos en la historia de Mie-Mie y su protector George Selwin. Vid. Elena Bambilla, “Histoire de Mie-Mie. Déférence et reconnaissance entre Ancien Régime et Révolution, en *Communications. La déference*, n° 69 2000, ed. Seuil, EHESS, Paris, pp. 71-103.

⁴⁸⁷ Vid. Edward Shields, *Social Stratification* John A. Jackson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 104-132. Posteriormente este artículo fue modificado y publicado en una forma ligeramente diferente como capítulo 16 de la obra *Center and Periphery*, Chicago Press, 1975, p. 276-303.

⁴⁸⁸ Esta es la tesis que sostiene, junto con un análisis del que extraeré algunas de las observaciones siguientes, Geneviève Koubi, “La déférence, un devoir sans droit?” en *Communications, op.cit.*, pp. 201-214. Para un análisis de los elementos formales que desvelan los tratamientos de deferencia en la escritura judicial, véase Gilles J. Guglielmi, “Des marques de déférence épistolaires au fondement du droit” *Ibid*, pp. 173-189.

El concepto deferencia puede ser analizado desde una definición positiva o bien negativa. La propia acepción del verbo latino *defero* acepta estas dos acepciones: por un lado significa ofrecer, confiar un honor a alguna persona, y por el otro, literalmente “llevar abajo” en el sentido posible de rebajarse, someterse. Esta relación ambivalente que nos da la filología cuando se trata de dar cuenta de relaciones de poder según se haga desde el punto de vista de quien da o quien recibe el homenaje, es uno de los aspectos más interesantes del término. La deferencia es un “concepto pantalla” como decía Freud, una de las máscaras del poder: revela a menudo la cesión voluntaria y espontánea de reconocimiento mediante el enajenamiento de la propia autonomía en favor del que es considerado superior, ocultando a su vez el conjunto de mecanismos coercitivos (léase “civilizatorios”) del poder que actúan en la sociedad propiciando esa cesión voluntaria⁴⁸⁹. Se refiere, pues, a situaciones de desigualdad interiorizadas como legítimas, que ponen de manifiesto que tanto el que se somete como el que es elevado tienen algo que ganar en el gesto de deferencia. Algo así lo encontramos en el lema cristiano “el que se humille será elevado”: hay sin duda un cierto utilitarismo en la humildad cristiana que aspira a conquistar por medio de la actitud susodicha una parcela en la vida ultraterrena.

Decimos que “la relación de deferencia se inscribe en una lógica de reconocimiento mutuo fundado sobre una forma de intercambio no igualitario inherente al vínculo social que se contempla” y también que “el sujeto deferente eleva al otro al rango de ejemplo, de modelo, o bien lo erige como maestro e ídolo”⁴⁹⁰. Así pues, el comportamiento deferente es característico de sociedades fuertemente jerarquizadas y en las que el poder está centralizado. Además destacan los aspectos psicológicos de la actitud del inferior que “idoliza” a un superior sin que nadie lo obligue a ello. En efecto, el sujeto deferente se ve atrapado en el oscuro encanto de la sumisión voluntaria, es cegado por el *glamour* del poder que él mismo ambiciona para sí y que ve magnificado en el otro. Lo característico de esta actitud psicológica es, como dicen Claudine Haroche y Norbert Elías, “el amor de los grandes y el odio de los iguales.”⁴⁹¹

Por su parte, el sujeto dominante se ve confortado, legitimado por el otro mediante el gesto deferente, ya que, como queda dicho, ese gesto no es

⁴⁸⁹ Este fenómeno es estudiado por Pierre Bourdieu con respecto al fenómeno del don/contradon en los siguientes términos: “esta ceguera forma parte de un complejo trabajo simbólico destinado a transmutar mediante la sincera ficción de un intercambio desinteresado, las relaciones inevitables e inevitablemente interesadas que imponen el parentesco, la vecindad o el trabajo, en relaciones electivas de reciprocidad y más profundamente, a transformar las relaciones arbitrarias de explotación (de la mujer por el hombre, del hijo menor por el mayor, o de los jóvenes por los ancianos) en relaciones duraderas ya que fundadas en la naturaleza”. *El sentido práctico* (1980), Madrid, Taurus, 1991, p. 189

⁴⁹⁰ Geneviève Koubi, *op.cit.*, p. 205.

⁴⁹¹ Haroche, Claudine, “Le comportement de déférence: du courtisan à la personnalité démocratique” en *Communications, op.cit.*, p. 12-13.

exigible ni puede ser forzado, sino que debe surgir espontáneamente. El tipo de respuesta que se da repercute en el resultado de la escena: si quien recibe el gesto se comporta con suficiencia o sarcasmo, ridiculizando al que se humilla, este tipo de acción se interpretará como un abuso de poder, lo que perjudicará también al poderoso, debilitándolo como resultado de una *performance* fallida. La respuesta adecuada sería en cualquier caso una condescendencia bondadosa. Aquí encontramos un juego de distinciones basado en la utilidad común propio de una sociedad estática en la que cada uno está en su sitio y sabe el lugar que le corresponde. La deferencia se relaciona con la dignidad de la función, y por ello hoy en día se conserva sobre todo en instituciones de corte burocrático, militar y académico. Su objetivo es el de mantener la convivencia pacífica de una sociedad en condiciones de asimetría institucionalizada, que funciona mejor en sociedades disciplinarias. Se relaciona con el decoro en tanto que revela el conocimiento apropiado que tiene el individuo del lugar que ocupa en el espacio social con respecto a otro. Un *snob*, por ejemplo, es alguien que da mucha importancia (tanto como para articular su forma de vida en torno a esta premisa) a los actos de deferencia, que desea humillarse manteniendo su dignidad para luego elevarse agradando a los que son más grandes que él⁴⁹². Frente a ella encontramos conductas que hacen saltar estos diques de contención, como la insubordinación, la impertinencia y la displicencia.

No es posible hablar todavía de deferencia en la Edad Media, si bien pueden individuarse algunas conductas de respeto *inter pares* algo ambiguas. Los mismos ritos de vasallaje muestran que el vasallo es a la vez el igual del señor y su inferior⁴⁹³, lo cual no dejará de parecernos sorprendente. Pero a la vez, es consistente con el sistema de valores propio de la clase dirigente medieval, en la que el noble se consideraba a sí mismo como sometido al rey pero no inferior a él. Comprenderemos esto mejor dando una ojeada a las órdenes de caballería que durante las cruzadas revestían una significación bien distinta a la de los títulos nobiliarios posteriores. Por ejemplo, en 1400 Boucicaut, a la vuelta de su expedición contra los turcos, funda la orden de la “Dama blanca del escudo verde”. Este tipo de distintivos se daban entre nobles, es decir, que reposaban sobre el reconocimiento mutuo de los pares, quienes se los ofrecían unos a otros como parte de un sistema de solidaridad nobiliaria. El primer monarca en servirse de este sistema para asegurarse la fidelidad de los grandes del reino es Luis XI, que en 1464 funda la orden de Saint Michel. Posteriormente, Enrique II funda la orden del Santo Espíritu y finalmente Luis XIV, en 1692 funda la orden de San Luis para convertirla en

⁴⁹² En ocasiones, la deferencia presupone a la par que un mayor prestigio una cierta debilidad e incluso inferioridad de tipo natural en la persona homenajead. Son formas de deferencia condescendiente, como un hombre que deja pasar a una mujer delante de él, que la ayuda a bajar del carruaje, o un anciano que es llevado en lugar de entrar caminando en una sala. En estos casos hay una cierta presuposición de debilidad física (si no mental).

⁴⁹³ Goff, Jacques le, “La déférence a-t-elle existé au Moyen Age?” en *Communications, op.cit.* p. 27-35.

el valor supremo e incondicional que animaba la administración monárquica.⁴⁹⁴ Desde finales del siglo XVI el absolutismo monárquico pondrá de moda la dramatización de las apariencias al servicio de la preeminencia exclusiva del rey. Su atributo principal es la *maiestas*, la presencia que da cuerpo a la superioridad de su poder, y con ella la creación de una nobleza artificial o *de robe*, integrada en el sistema de la administración real.

El término “deferencia” comienza a usarse, tanto en español como en francés, a partir del siglo XVII y está directamente vinculado con la sociedad cortesana absolutista. Cuando el monarca se hace con el monopolio de los títulos de acreditación nobiliaria, genera en torno a sí mismo una estructura en la que cada uno de sus elementos se sostiene en un equilibrio precario, en una red de privilegios y prestigio que hacen a cada elemento profundamente dependiente de los demás. Este sistema social es denominado por Norbert Elias “funcionamiento en vacío de la etiqueta”, y se caracteriza por una dominación de las funciones primarias por las secundarias, como en toda conducta ritualizada. Esto significa que la existencia cortesana es un fin en sí misma para el cortesano, que el dinero no es para él sino un medio para adquirir prestigio, en un mundo donde el prestigio lo es todo. Pero ese prestigio no es nada si no se acredita constantemente a través de la conducta. Gestos mínimos y cotidianos, sobre todo aquellos relacionados con funciones corporales como beber, comer o dormir, se ven recubiertos de una rígida armadura de convenciones, mediante la que los nobles dejan de ser terratenientes independientes para convertirse en cortesanos, es decir, en criados del rey. Es imposible comprender de otra forma la función capital que desarrollaban ceremonias como el *lever* o el *coucher du Roi*, al que asistían un gran número de nobles en un orden rigurosamente establecido. Parece haber suficientes testimonios como para determinar que en la época de Luis XVI todos los actores de esta comedia tan estricta se encontraban ya agotados, incómodos y algo molestos de tener que interpretar sus papeles en las mismas condiciones que la generación anterior. Los nobles, hartos de correr constantemente por los pasillos de Versalles en pos de las reales figuras; los monarcas humillados y espiados constantemente incluso mientras desarrollaban sus actividades más íntimas: todo era expuesto a las miradas inquietas, escrutadoras de los otros. En efecto, desde el reinado de Luis XV las reglas estrictas del protocolo no se habían aligerado en absoluto, si acaso se habían visto aumentadas con nuevos matices y fórmulas.

¿Por qué, entonces, no fueron suprimiéndose gradualmente algunas de estas costumbres, al menos las más engorrosas? Porque en el complejo entramado de relaciones, el más mínimo cambio introducido en la milimétrica planificación del baile de los cuerpos en torno al foco del que emana la *maiestas*, que es el cuerpo real, amenazaría con desbaratar el juego de fuerzas

⁴⁹⁴ Ihl, Olivier, “Une déférence d’État. La république des titres et des honneurs” en *Communications*, op.cit. p. 120-121.

delicado que reposaba sobre sutiles movimientos. La forma en que cada uno ocupa su lugar en la rígida jerarquía cortesana denota, con sutiles implicaciones, la posición de todos y cada uno de los demás. Si un cortesano descuidaba la distancia respecto del rey, resultaría amenazado él mismo por una omisión similar por parte de los que estaban situados por debajo de él. Nadie quería ceder terreno, por lo que nadie deseaba realmente que se modificasen las normas de la etiqueta. Pesaba sobre todos ellos el fetiche del prestigio, que los mantenía unidos gracias al juego de fuerzas recíprocas de dependencia en un *perpetuum mobile* muy frágil. Las características de esta racionalidad cortesana (que tan ajena nos resulta a nuestra racionalidad positivista, capitalista y liberal) prestaba a la cuestión de los intereses una atención centrada en los aspectos simbólicos de la acción y no en su utilidad material. Dicha forma de razonar se basa en un conjunto de premisas que expondremos brevemente. i) Cálculo preciso de la posición en la que uno está frente a otros. ii) Reserva de los afectos, donde su libre expresión es considerada como un signo de inferioridad; control cuidadoso de cada gesto y cada palabra. iii) Labilidad de la posición actual en la jerarquía, nadie está seguro. iv) Competencia intensa y constante. v) Fuerte dependencia de la opinión pública.

La etiqueta, en fin, hace visible la relación que simultáneamente asociaba y distanciaba a unos cortesanos de otros. Este sistema la coacción interna se había convertido en una forma de autoacción mucho más eficaz que la violencia, ya que era la propia coacción que ejercía la etiqueta sobre los individuos lo que les daba la medida del valor de su propia existencia. El cortesano sólo existe cuando está frente a otros, actuando frente a ellos, como el actor: he ahí la ley estructurante del prestigio fetichista del poder. Lentamente, la etiqueta se ha escapado de las manos reales y se ha convertido en una fuerza autónoma que arrastra tras de sí en su movimiento centrípeto a toda la clase alta. Norbert Elías ilustra ese cambio relatando dos anécdotas. La primera la encontramos en las *Memorias* de Saint Simon, quien explica que en la corte no importa la realidad, sino siempre lo que significa para determinadas personas, en tanto que portadoras de oportunidades de prestigio. Importa el quién, no el qué, justo al contrario que en la mentalidad burguesa. Saint-Simon explica que durante la ceremonia del *coucher du Roi* estaba establecido que un noble distinto cada noche tendría el privilegio de sostener el candelabro mientras el rey cambiaba de camión. Una noche, el Rey Luis XIV le ofrece ese privilegio con el fin de manifestarle su enfado. Durante varios años el rey había hecho notar a Saint Simón su desaprovación en la forma de reiteradas omisiones, y ese día se sirvió del ritual para remarcar la invisibilidad con la que habitualmente cubría al cortesano por despecho, distinguiéndole esa sola vez. Este doble mecanismo de ostensión/ocultación de la irritación real que se sirve del ceremonial como de un instrumento denota que en el siglo XVII la etiqueta todavía cumple una función clara. Para el monarca, es el modo de

mantener disciplinados a sus nobles, de acercarlos y separarlos mediante signos sutiles pero inequívocos del favor real.

Como contrapartida hay otra anécdota (esta vez de la corte de Luis XVI), que nos da la medida del grado de inercia que había alcanzado a finales del siglo XVIII este movimiento en el vacío de la etiqueta. Entre las muchas humillaciones que tuvo que soportar la joven María Antonieta en su calidad de reina extranjera al llegar a Versalles, se encuentra una que tenía lugar todas las mañanas. Como el gesto de ofrecer a la reina el camisón se consideraba un privilegio vinculado al rango, la reina debía permanecer desnuda y (presumiblemente) aterida de frío mientras que una ingente cantidad de duquesas y princesas hacían entrada en el dormitorio y se pasaban el camisón unas a otras, antes de que la de más alto rango procediera a entregárselo. Es difícil de saber, aunque no tan complicado de imaginar, hasta qué punto esta dilación innecesaria de algo tan sencillo podía exasperar a la joven reina y provocar goces sádicos a unas nobles que la consideraban como una advenediza extranjera⁴⁹⁵. Esta situación es evidente por otros testimonios, como el de la condesa de Genlis, que nos muestran (si bien, claro está *a posteriori* y una vez transcurrida la experiencia revolucionaria) que ya era perceptible un cierto distanciamiento entre las formas y la adhesión de los individuos con respecto al sistema de valores del que eran depositarios. La conciencia del increíble poder acumulado por los detentores de las marcas de prestigio (“con audacia, ingenio y ciertas frases de un efecto seguro, puede gobernarse el mundo”) se mezcla con la evidente inanidad de una clase alta que ha perdido el rumbo y la perspectiva, al ver los medios de que se servían sus ancestros convertidos en únicos fines visibles en un horizonte en el que las distinciones sociales se vuelven borrosas y confusas, como en un juego de espejos.

Bien pronto la expresión de estos sentimientos [urbanidad, gloria, patriotismo] no fue apenas más que un noble lenguaje, una simple teoría de los procedimientos generosos y delicados; no se apreciaba la virtud más que como un gesto de buen gusto, que hacía que se amase aún el tono y la apariencia. [...]

Cada uno, para ocultar su forma de pensar, devino más rígido sobre las reglas de etiqueta [*bienséance*]; se refinaron, en conversación, las expresiones sobre la delicadeza, la grandeza del alma, sobre los deberes de la amistad; hasta se crearon virtudes quiméricas; no se escatimó en ese sentido; el feliz acuerdo entre los discursos y la conducta no existía ya: pero la hipocresía se denuncia a sí misma por la exageración; no sabe cuándo detenerse, la falsa sensibilidad no tiene matices ni emplea jamás para pintarse otra cosa que los colores más fuertes, que prodiga siempre ridículamente. [...]

Se estableció en la sociedad una secta muy numerosa de hombres y de mujeres que se declaraban partisanos y depositarios de las antiguas tradiciones del gusto, la etiqueta e incluso la moral, que presumían incluso haberlas perfeccionado: ellos se erigieron en jueces supremos de todas las conveniencias sociales y se arrogaron exclusivamente el título del que decide las buenas compañías. Un mal tono y toda aventura escandalosa, excluían o exilaban de esta sociedad, pero no se exigían ni una vida sin mácula ni un mérito superior para ser admitido en ella. [...]

⁴⁹⁵ Esta parece ser al menos la tesis de Sofía Coppola en su película *Marie Antoinette*, 2006.

Así, el mismo buen gusto daba a conocer que solamente para brillar y seducir era necesario tomar prestadas todas las formas de las más amables virtudes. [...]

Si todas estas apariencias hubieran estado sostenidas por la moral, habríamos visto la edad dorada de la civilización. ¿Se trataba entonces de hipocresía? No, era la corteza de las antiguas costumbres, conservada por el hábito y el buen gusto, que sobrevivió todavía un cierto tiempo a los principios [que lo sustentaban], pero que, no teniendo ya una base sólida, se altera poco a poco y termina por arruinarse y perderse a fuerza de refinamiento y de exageración.⁴⁹⁶

Las expresiones con que la condesa define la situación parecen aludir al principio de una máscara (*l'écorce des anciennes mœurs*) se aplica ahora no solo al sujeto o a los sujetos, sino al sistema mismo de interacciones. Por supuesto, el sabor finisecular de las reflexiones de Mme. De Genlis tiene mucho, como hemos dicho, de reflexión *a posteriori*, pero ya en el siglo XVII encontramos una crítica similar en autores como La Bruyère, que se quejan de la ridícula actitud de algunos cortesanos, sean éstos Mopso, Celso, Drásilo o Drancio, que abusan de las normas de etiqueta. Sin embargo, a diferencia de este autor, en el testimonio de la condesa en el transcurso de una generación la conducta de una clase que es depositaria de un conjunto de valores parece abocada a la extinción. Es el ocaso del modelo del cortesano. En este sentido, las faltas a la deferencia son también faltas al decoro, como no dejará de hacer notar La Bruyère con sus *Caractères* mediante los cuales ridiculiza al cortesano confidente, mediador, intermediario, manipulador, intrigante, que comete tan pronto falta como exceso de deferencia. A veces parece ignorar o despreciar el orden de la deferencia, insinuarse y utilizarla en su propio provecho.

El cortesano se agita, circula, se desplaza, se sustrae; personalidad cambiante, inconstante, inasible, parece más inestable de lo que realmente es. Su naturaleza, es no tener naturaleza. Hable o se calle, nunca deja que se le escape nada importante. Él se vigila, espía para precipitarse, aprovechar la ocasión, para posicionarse.

Se comporta sin retención, sin reserva, sin tacto. Su fuerza depende de que él no se da cuenta de nada, no percibe nada. Así, no se da cuenta de que importuna, molesta, avergüenza. No se siente ni bien ni mal: no conoce sus límites, no se plantea la cuestión de lo que experimenta, o de lo que otros sienten por él. No percibe las diferencias entre los lugares, los espacios, las situaciones, las condiciones, los sitios, las gentes: es indiferente, lleno de sí mismo, satisfecho, autosuficiente. Se le soporta más o menos, se le tolera o quizás se le sufre: a él le trae sin cuidado.⁴⁹⁷

En realidad, si miramos más de cerca estos dos textos, veremos que dicen cosas muy distintas. La crítica que hace La Bruyère de sus contemporáneos se limita a poner de manifiesto las desviaciones de unos cuantos, mientras que en las memorias de la condesa encontramos una maldición que alcanza a todos sin igual: es la marca que funciona como evidencia de una muerte anunciada. Otra diferencia tiene que ver con la posición del enunciatario del discurso: mientras La Bruyère se mantiene virtuosamente a distancia de las conductas que fustiga, la propia Genlis no puede por menos de mostrarse muy

⁴⁹⁶ Genlis, *Mémoires*, op.cit., p. 207-209.

⁴⁹⁷ Haroche, *Communications*, op.cit. p. 13.

consciente, demasiado consciente, del enorme peso que los hábitos cortesanos han hecho gravitar sobre su cabeza durante un largo período de su vida en el Palais Royal. La condesa Félicité du Crest habla de su propia máscara en los siguientes términos, recordando su llegada a la corte y los efectos de su estancia continuada en ella:

En general, yo era amada en en gran mundo: he aquí el mejor lado de mi situación. Pero el odio y la falsedad de algunas personas del Palais-Royal, el fastidio renovado constantemente de la maledicencia inesperada y las pérfidas reconciliaciones de que a menudo fui víctima, las injusticias y las calumnias, todas esas cosas me causaron amargas penas, que era necesario disfrazar; ya que mi posición me obligaba continuamente a aparecer en el mundo, a hacer los honores del Palais-Royal, cuando estaba angustiada por la inquietud o dominada por la indignación, con un carácter cuya franqueza llegaba a ser ingenuidad. Mediante esta constrictión aprendí al menos a reprimirme, y adquirí sobre mí misma un gobierno soberano, que siempre he conservado sobre ese punto, de manera que no ha habido persona que supiera mejor que yo ocultar sus penas interiores.⁴⁹⁸

Esta amarga autoconciencia, esta sumisión de la espontaneidad rousseauiana a las exigencias de la necesidad cortesana, se mezcla con el sabor agridulce de la evocación de un tiempo pasado y perdido por siempre. Nostalgia y decadencia se aúnan al resucitar los recuerdos de un tiempo en el que la narradora adquirió las destrezas de disimulo necesarias para sobrevivir en un entorno determinado. La pérdida de la inocencia, de la relación ingenua con los otros, es aquí semejante al estado natural del hombre en los discursos de Rousseau, a quien tanto admirara la Genlis, algo que queda en el pasado, irrecuperable, pero que funciona como un nuevo fetiche, como el valor máximo al que la persona debe tender, aunque ya no pueda recuperarlo completamente.

Con la Revolución finaliza esta forma de vida en Francia, y aunque no terminan las formas de distinción, que ahora serán apropiadas por los estados y aplicadas a las formas de burocratización propias del siglo XIX, dejará de hablarse de deferencia, en tanto que parece contradictoria con los ideales igualitaristas de las democracias. El 17 de junio de 1790 la Asamblea suprime oficialmente los distintivos feudales. Incluso el Imperio, con su intento de reestablecimiento de las clases privilegiadas, se cuidará mucho de recurrir a los títulos de sangre, y se esforzará por formar una nobleza con elementos militares y burgueses. Las condecoraciones se prodigan con generosidad en los estados liberales, pero se trata de premiar el mérito profesional, la defensa de la patria u otros valores compatibles con la meritocracia de una sociedad que se ha vinculado de las formas de percepción de la vida propias del Antiguo Régimen. Un nuevo *ethos* republicano se está produciendo, en el que los gestos de deferencia deben ser cuidadosamente medidos y se prefiere dirigirlos directamente a las instituciones y no a las personas, tratando de huir de la fetichización del rango propia de las costumbres prerrevolucionarias. En el orden republicano, la forma de vestir distingue a los funcionarios entre ellos

⁴⁹⁸ Genlis, *op.cit.*, p. 226.

y de otros ciudadanos y las formas de distinción continúan multiplicándose en el juego de las apariencias⁴⁹⁹. Sólo que ya no se trata del mismo juego, las normas han cambiado.

Este proceso de cambio fue menos traumático en otros lugares. En la buena sociedad inglesa existía ya en el siglo XVIII una estructura descentralizada con múltiples focos además de la corte, que no era el elemento central. Aunque con Luis XVI llega el auge de los salones, la corte de Versalles seguía siendo el centro de todas las miradas, mucho más que en la sociedad inglesa. En cuanto a Alemania, la descentralización, esta vez también política y administrativa, significaba que no poseían ni una corte ni una *society* propiamente dichas, sino numerosos principados, cada uno funcionando con su propia corte. En ese caso tenemos una fuerte exclusión por parte de la nobleza de los elementos burgueses y una vigencia, que continuará hasta el siglo XIX de códigos de honor muy estrictos, como atestigua la frecuencia de los duelos. Ambos elementos quedan patentes en la anécdota según la cual el propio Voltaire, al ser tratado con desprecio por un noble prusiano y desafiarle a un duelo, tuvo que sufrir la humillación de verse apaleado por los criados de éste. Uno de los pocos rasgos de deferencia de un noble alemán frente a otro era considerarle suficientemente digno como para concederle el privilegio de batirse con él en igualdad de condiciones. La posición de un literato como Voltaire en Francia era de gran prestigio, pero en Alemania se le tenía por poco menos que un plebeyo advenedizo.

3.2.3. Los textos

La regulación de la conducta en ámbitos cortesanos había comenzado a cobrar mayor importancia desde el Renacimiento. Ya hemos considerado dos de los textos fundamentales de ese período, *El Cortesano* de Castiglione y las dos obras de Erasmo sobre la educación infantil. Antes de completar la enumeración será necesario establecer algunas consideraciones en torno a los textos con los que vamos a trabajar. En primer lugar, sería equivocado pensar en la autoría de estas obras como algo acabado e individual, puesto que a menudo se muestran casi como obras colectivas, modificadas a lo largo del tiempo para ser adaptadas a las necesidades del momento o a las costumbres de una cultura geográficamente distinta a aquélla para la que fueron concebidas las normas en su forma original. Por este motivo, a menudo he escogido textos que muestran este proceso de transformación, en los que el traductor toma una fuente y añade numerosos elementos de su propia cosecha, lo transforma y de esta manera se lo apropia para facilitar su comprensión al lector. Completando el texto con cosas que él mismo ha presenciado u oído decir, el escritor integra su propia vivencia,

⁴⁹⁹ N. Pellegrin, *Les Vêtements de la liberté*, Aix-en Provence, Alinéa, 1989.

enriqueciéndolo con nuevos matices, y se muestra no como el autor definitivo, sino como una instancia más en la sucesión de variaciones que el texto ha experimentado y va a experimentar en su larga andadura hermenéutica. En segundo lugar, estos textos híbridos de autoría colectiva no se presentan, como quizás cabría esperar, bajo la forma de escuetos enunciados normativos, como un manual de índole jurídica. Como hemos dicho, la conducta es difícil de confinar, a diferencia de la moral y el derecho, en la forma del código, de la prescripción simple y escueta.

Esas normas se dan a veces en forma de imperativos, y otras veces más matizadas y dulcificadas como consejos, y su estructura está constantemente imbricada con relatos, narraciones fragmentarias en las que a veces se apoya, a modo de *exemplum* el carácter imperativo de la norma. Las prescripciones de conducta medievales se servían de la forma rimada para ser introyectadas dentro de sus destinatarios, pero a partir de la modernidad la identidad narrativa se constituye mediante la identificación con modelos o personajes, donde lo que da vida a los personajes es su implicación directa en la acción y las consecuencias de ella derivadas. A diferencia de los personajes de, digamos, las fábulas infantiles, estos personajes están inmersos en un mundo social contemporáneo, son personajes “mundanos”. Así que los textos con los que vamos a trabajar tienen más la forma de fragmentos de conversaciones, recopilaciones de cuentos y anécdotas, consejos, reflexiones juiciosas sobre situaciones cotidianas, etc y muy raramente o nunca se presentan como meras “listas” de prescripciones sobre lo que se debe o no hacer.

(A)

Una obra relevante en lo que se refiere a la reglamentación de la conducta en el siglo XVI es el famosísimo *Galateo* de Giovanni della Casa (1503-1556), escrito probablemente en 1553. Este toscano llegará a alcanzar el arzobispado de Benevento y el cargo de nuncio en Venecia gracias a la protección del papa Pablo III, antes conocido como Alejandro Farnese. El nombre del libro es tomado de una anécdota que se cuenta sobre un cortesano, apodado *Galateo*, que aconseja a un noble sobre un hábito molesto que tiene en público (hace un ruido desagradable al comer). Este hombre de la corte del Obispo consigue aplicar la norma de Erasmo “díselo a solas y con delicadeza” de manera que, al ser dirigida la observación a un superior, el conde Ricardo, éste no se ofenda. Es difícil ejercer la función de espejo de los defectos de los señores sin atentar contra los principios de la deferencia debida y la buena educación. La habilidad de Galateo consiste en hacer su observación de manera sutil y sin perder el aire afectuoso, algo en lo que ya tiene experiencia porque, según nos dice della Casa, *molto havea de suoi usato alle corti de gran Signori*⁵⁰⁰. Todo se lleva a cabo como si el consejo fuera un regalo del propio Obispo, transmitido de buena fe por su cortesano Galateo al conde, quien, ya cubierto por multitud

⁵⁰⁰ Della Casa, *Galateo*, parte I, capítulo 1,5.

de buenas virtudes, requería todavía la ayuda de un ojo amigo, externo, para hacerle notar ese detalle sin importancia, que sin embargo es considerado suficientemente grave como para perjudicar la *performance*. Tanto como para que el obispo se arriesgue a molestarlo por medio de la corrección. Esta estrategia nos muestra hasta qué punto la presión social se ejercía ya en el siglo XVI de formas más sutiles, tendentes a introyectar el sentido de la crítica en el propio individuo.

Pero nosotros nos aproximaremos al *Galateo* mediante su versión española más popular, *El Galateo Español*, versión hecha de la mano de Lucas Gracián Dantisco (1543-1587). Este humanista, de clara impronta erasmista, que hereda tanto de su padre Diego Gracián como de su madre Juana Dantisco, fue nombrado a la muerte de su hermano Antonio (a quien dedica esta obra) secretario en la corte de Felipe II y bibliotecario del Escorial. Por tanto, podemos suponer que, al igual de Della Casa, Gracián fuera hombre ducho en los encuentros cortesanos. Además no tenía mucho que envidiar a su predecesor en cuanto a ingenio y conocimiento de los entresijos del poder real. De modo que no nos encontramos, como sucede a menudo, ante una versión devaluada llevada a cabo por un autor menor de la obra de otro mayor, ni siquiera necesariamente ante una imitación. Lo que Gracián lleva a cabo es la transmutación de los valores y principios de la sociedad cortesana italiana de una generación anterior a la suya en algo totalmente contemporáneo pero que conservara a la vez el sabor de una autoridad precedente a la suya propia. Así fue, ya que a partir de la primera edición de 1582⁵⁰¹ el *Galateo Español* tuvo gran éxito y tendría no menos de veintiséis ediciones hasta finales del siglo XVIII.⁵⁰²

Lo primero que encontramos en esta obra⁵⁰³ es un conjunto de consejos sobre el tipo de conducta que conviene evitar. En general, parece que este tipo de manuales tienden más a elaborar una definición negativa del comportamiento, ya que siempre es más fácil y urgente evitar los errores ordinarios que prescribir un modo de actuación positivo. Es de mala educación mirar a los ojos de forma sostenida a quien está hablando, acercarse tanto la cara a su rostro como para que el otro pueda sentir nuestro aliento, ocultar las manos bajo la ropa, mostrar predilección por los temas escatológicos, eructar, sacarse los mocos y mirarlos después, bostezar, dormirse y oponerse con obstinación al parecer de los otros. Podemos

⁵⁰¹ La edición más antigua de la obra original de Della Casa que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid es de 1598, Lisboa. Sin embargo otras fuentes aluden a una primera edición en 1553. Finalmente, hay que mencionar la edición pentalingüe de Ginebra de 1609, que fue la que más contribuyó a la divulgación de esta obra. Para el comentario me he servido de la edición de Barcelona, 1680.

⁵⁰² Parece que fue leído por Cervantes, que conocía a Gracián Dantisco, y es probable que de esta relación literaria surgiera la iniciativa del autor del Quijote, quien escribió su *Galatea* (es poco probable que la coincidencia entre los títulos sea puramente casual) tan sólo dos años después, en 1584.

convenir que, dejando a un lado las indicaciones de etiqueta en la mesa, la mayor parte de las prescripciones que hallamos en esta obra hacen referencia a un tipo de actividad concreta, la conversación, que se produce entre dos o más interlocutores. En estos casos habría que respetar un conjunto de principios destinados a ayudar al hablante a mantener su dignidad y a no ponerse en evidencia ante los demás. No utilizar demasiados términos en latín, expresiones rimbombantes o pasadas de moda, no hablar mal de los otros, no empeñarse en llevar siempre la razón, no dar consejos no solicitados, no recriminar nada ni burlarse poniendo motes a otros. También el exceso de sutileza puede incomodar a la concurrencia, ya que si siempre nos expresamos mediante ambigüedades, no sabrán qué esperar de nosotros. Siempre es recomendable tener una respuesta ingeniosa preparada, y se recomienda expresarse con propiedad, recurriendo a comparaciones y ejemplos (cosa que el propio autor hace con prodigalidad). En este sentido, se saca mucho partido de los usos moralizadores del cuento o la fábula: así, la novela del gran Soldán, novela bizantina que narra los amores de la bella Axa y el príncipe de Nápoles, le sirve al autor para interpolarla como ejemplo a la vez de virtud y honor, y de cómo debe utilizarse el *exemplum* narrativo.

Podríamos resumir la actitud del orador ideal según el manual renacentista con el término contemporáneo *asertividad*: disculpar en el otro sus errores y tratar de conducirlo suavemente a la conclusión que nosotros queremos, usando expresiones del tipo “seguro que no me he explicado bien” en lugar de decir “no es verdad”. En cuanto al lenguaje gestual, la moderación es, una vez más, la clave de todo: el exceso puede ser tan dañino como el defecto. Así, dice el autor “No estés tan confiado que te vayas escuchando, digo, contentándote a ti mismo, haciendo visajes con la boca, dando siempre de manos y brazos, y como quien representa”⁵⁰⁴. Una vez más, por mucho que se asemeje en el sentido metafísico y existencial la actitud del cortesano a la del actor, el que no consigue distinguirlos resulta ser un mal cortesano. La clave parece consistir en estar siempre pendiente de las evoluciones en la recepción de la propia actuación por parte del público; el consejo principal es: mide tu plática en función del aplauso que parece despertar entre quienes te oyen. A este efecto se añaden indicaciones de tipo literario sobre cómo componer un soneto para terminar de pulir con ello las dotes del hombre educado.

Si Erasmo afirmó que la vestimenta es el cuerpo del cuerpo, resulta fácil deducir que, con sólo ver el traje, pueda decirse no sólo el estatus sino incluso la situación de ánimo de su portador, si va de luto o desastrado, si es humilde o vanidoso. Dice Gracián sobre este tema: “bien vestido debe andar cada uno, según su estado, y edad, porque de otra manera parece que el quererse señalar desprecia gente...”⁵⁰⁵ Así se hace valer el criterio del decoro, según el cual la apariencia externa y el estado social deben encontrarse siempre en perfecta

⁵⁰⁴ *Galateo, op.cit.* pp. 90-91.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

correspondencia. Un desarreglo respecto de esto es considerado no sólo como una forma de desconsideración hacia los demás, sino como un problema que afecta al propio sujeto, en tanto que desconoce, se equivoca o simplemente ignora el lugar que le corresponde en el orden de las cosas. Seguir la moda local puede ser una forma de adaptarse a las circunstancias, pero existe algo más profundo, ya que el decoro en las vestiduras define la gracia de quien las lleva; su manera de ajustarse al cuerpo define por metonimia la manera en que la forma del individuo se ajusta a sus valores internos sin fisuras.

Han de ser pues los vestidos muy asentados, y que vengan bien a las personas, porque los que tienen vestiduras ricas, y nobles (pero mal entalladas y sin asco) no parecen ser hecha a sus cuerpos, y dan a entender una de dos cosas, o que los tales no tengan ningún cuidado de sí, o que no conozcan lo que pueda ser gracia, ni mesura ni cumplimiento alguno con las gentes⁵⁰⁶.

Este ajuste implica una constante vigilancia de sí, y añade (como lo hacía Mazarino en su *Breviario de los políticos*) la advertencia de desconfiar siempre de los aduladores, y no contar nunca los sueños que se tengan. Introduce ya un concepto característicamente jesuítico, como lo es el “mentir callando”, es decir, ocultar una verdad sin proferir directamente un enunciado falso, sino dejando que el interlocutor se confunda al interpretar nuestros asertos o nuestras omisiones.

Un defecto imperdonable para el gentilhombre del Galateo es comportarse con una dignidad superior a la que a uno le corresponde por rango, que sería como usurpar la fachada de otro, “haciéndose cabeza donde no son más que pies”. Esto se considera casi un síntoma de enfermedad mental, puesto que va contra la razón (véase, contra la racionalidad cortesana) y la buena costumbre. Los falsos adornos que se usan para impostar la propia imagen o para dar una falsa son, como siempre, un hábito femenino y por ello impropio de la conducta viril. Sin embargo, por ello mismo y porque las formas cortesanas aún no habían alcanzado las cotas de hieratismo que caracterizarán los dos siglos siguientes, hay en la obra de Della Casa reproducida por Gracián una prevención contra el exceso de ritualización. Se aconseja evitar las ceremonias superfluas y se recuerda que los antiguos griegos y romanos eran menos pródigos con ellas, opinión que también encontramos en Montaigne a menudo. Uno debe mostrar exactamente aquello que es, ni más ni menos. La incomodidad y la hipocresía del ritual inspira desconfianza, igual que las maneras de los lisonjeros, ya que son contrarias al ideal de virtud propio del Renacimiento.

La substancia ética del individuo consiste, pues, para el Galateo, en un justo equilibrio entre las propiedades de presentación y de re-presentación de la persona; lo que significa que uno se presente en público de acuerdo con la mecánica de la mimesis del contenido espiritual que se manifiesta en el gesto.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

Gracián compara el libro con un tratado de escultura, lo que nos indica que considera el conjunto de indicaciones que salpican el librito como una especie de cánón. Tanto él como Policleto ayudan a constituir una Regla de la representación de lo humano, que será modelo de imitación para la formación del escultor, en el caso de este último, o del mancebo “bienquisto” en el caso que nos ocupa. La belleza humana se manifiesta en la conducta igual que el ideal de belleza del escultor se manifiesta en su escultura: siguiendo normas y reglas, que son los parámetros que permiten la ejecución. La naturaleza humana se deja domar por la razón igual que los animales son domesticados por la mano del hombre, y sus frenos son la costumbre y la razón. Entre los rasgos que nos diferencian de las bestias se menciona especialmente la capacidad para distinguir lo bello de lo feo; observación que hace manifestos los poderosos vínculos entre ética y estética. Pero además, el hecho de que la comparación entre el escultor y el escritor se encuentre en un manual de buenas costumbres nos indica la forma en que el autor se percibe a sí mismo con relación a la tarea ethopoiética, de *paideia*, que se ha propuesto. Él se ve como alguien que modela a la juventud, que les enseña a percibir sus propias personas, sus identidades y todo lo que se halla envuelto en ellas (signos de distinción en el hablar, el comer, el vestir e incluso el dormir) como parte de un proceso en el que el sujeto es su propia obra de arte.

La decantación de las formas físicas, los gestos, y la gracia contenida en ellos, a partir de unos valores adecuados que alientan su espíritu, sólo puede llevarse a cabo mediante un conjunto de principios rectores de moderación, como el decoro, que intervendrán en la formación ética de la persona. El que comprende la proporción sobre la que descansa la belleza ideal sabe cómo comportarse, ya que ha alcanzado la comprensión en el nivel de la *kalokagathia*. Por ello cada detalle de exceso o defecto en la compostura revela un defecto interno. Para dar con la conducta y la apariencia intachables, el sujeto debe estar en armonía con su yo, encontrar su estilo, el tono justo que lo caracteriza, y esto no puede aprenderlo en el manual, debe adquirirlo mediante el ejercicio de sus habilidades sociales. El manual puede, en este sentido, ser concebido como una propedéutica del encuentro del yo con la sociedad, un encuentro que no se piensa en términos de revelación de una verdad interior, sino de ajuste con los otros, de verosimilitud y de conveniencia. Una de las marcas distintivas de este tono justo se localiza en el modo de caminar de la persona: “No debe el hombre honrado correr por la calle [...] Ni por eso se debe andar tan de despacio, y menudo, como mujer, ni con tanto reposo, como si fuese novia, ni cuando camina aprieta, vaya meneando el cuerpo, y haciéndolo melindres, como las mujercillas”⁵⁰⁷. La cadencia del paso del hombre honrado refleja su capacitación para la acción así como una circunspección propia de su estado.

⁵⁰⁷ P. 106-107.

Si bien la enunciación de este principio ético parece algo muy estricto, debemos recordar que las personas del Renacimiento se encontraban en unas condiciones de agencia social relativamente desinhibidas, y algunos de los consejos sobre lo que no debe hacerse dejan ver que el proceso coactivo está aún en sus inicios. Sirven para hacernos una idea de lo precarias que resultaban todavía las costumbres de la civilidad. Gracián/Della Casa aconsejan no escupir en público, o al menos hacerlo con disimulación, no rascarse o mondar los dientes, no frotarse las manos ni mostrarse en exceso afligido ni dar rienda suelta a ninguna otra pasión. Tampoco es recomendable estirarse ni bostezar, dejar los brazos caídos, hacer ruidos con la boca en señal de desprecio, reír locamente o menear mucho ninguna parte del cuerpo con ostentación (como hacen los afeminados) como las manos y la cabeza. Cada uno de estos pequeños detalles, de por sí irrelevantes, forman en conjunto un todo de gran importancia, ya que constituyen la esencia ética del sujeto, su carta de presentación, su rostro ante los demás.

(B)

El autor de la siguiente obra que me propongo examinar es Nicolás Faret (1596-1646), político, escritor y poeta francés, hijo de un zapatero, que estudió con los jesuitas y llegó a ejercer la abogacía. En 1623 publica un espejo de príncipes dedicado a Henri de Lorraine, titulado *Des vertus nécessaires à un prince pour gouverner ses sujets* y en 1630 publicará el libro que nos interesa aquí, titulado *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour*⁵⁰⁸. Se trata pues de un hombre que, aunque no tiene sangre azul, se codea con los grandes (incluso le dedica una oda al Cardenal Richelieu) y no duda en aconsejar sobre asuntos tanto de política como de buenas maneras. Habitado al disimulo y a la disciplina de las apariencias gracias al adiestramiento jesuita, igual que muchos otros, Faret dirige su libro a un entorno mucho más específico que las consideraciones de Della Casa. Esta obra trata del modo de introducirse y medrar en la corte absolutista francesa. Todo el texto se orienta a partir de las coordenadas de la política, de forma similar a como lo hacía Cureau de la Chambre en su *Art de Connoistre les hommes*. Comienza deplorando la ambición desmedida de los cortesanos que rodean a los príncipes, estableciendo de manera implícita que la única ambición legítima es la del monarca soberano.

Es necesario que el cortesano reprima su ansia de poder, que puede perturbar el poder absoluto del soberano, y que privilegie por el contrario la generosidad, la deferencia y todo el conjunto de dispositivos de control de la conducta propios de la cultura del honor. El objeto de esta obra es, principalmente, ofrecer un *tableau* de las virtudes morales del “hombre honesto”, prototipo del hombre de aquella época. Véase que no se especifica cuáles deben ser los orígenes del cortesano, como sí lo hacía Castiglione; el cortesano debe seguir estos principios sea de origen aristocrático o burgués. En cualquier caso, el modelo de conducta es la hidalguía, lo que significa una moral caballeresca. Esta moral, que ya estaba en franca decadencia entre las clases populares y cierta *intelligentsia*, como lo muestra el *Quijote*, respaldaba todavía los actos de la nobleza y el funcionariado cortesanos, bajo formas muy estilizadas y ahora accesible a otras clases. El propio concepto de honestidad (*bonêteté*) resulta mucho más pragmático, más burgués que el de cortesía, y es utilizado más a menudo en el siglo XVII. La ocupación principal de los nobles es todavía el ejercicio de las armas, en los que se templa y demuestra la valentía, y que permiten estar preparado a cada momento para la defensa del honor, siempre en peligro. Es fundamental una disposición corporal sometida a cierta disciplina física, no sólo del lado de la fuerza bruta, sino también en el cultivo de la gracia, que requiere también disciplinamiento. La esgrima y la danza son

⁵⁰⁸ La edición sobre la que trabajo es el texto biligüe francés-español, 1633, París, traducción de Ambrosio Salazar.

dos de los ejercicios que permiten cultivar la precisión y la delicadeza de movimientos. El hombre honesto debe evitar tanto la vanidad como la fanfarronería, la afectación, la negligencia, y todo aquello que sea contrario al decoro natural de su estado. Faret se muestra virilmente contrario a la cosmética y al artificio, relacionados con el afeminamiento y la blandura. Para él es importante que el hombre que desea ser amado en la corte adquiera mediante la educación un cierto barniz de cultura, que aprenda a escribir correctamente y sea instruido al menos en historia y ciencias; no quiere que sea un erudito, pero sí un *connoisseur* que pueda deslumbrar con sus conocimientos cuando sea necesario.

El problema principal que se plantea Faret con respecto al sujeto y sus condiciones de existencia es el de cómo conservar la virtud en medio de la sumisión imperante en los medios cortesanos. Es poco adecuado definir la vida cortesana de aquel momento fuera de las categorías de la servidumbre y de esa característica admiración del señor que se traduce en desconfianza hacia los que ocupan el mismo nivel que uno. Para servir bien al señor, dice Faret, es importante no someter fácilmente la propia razón a la de otro; el buen cortesano debe cultivar una actitud distante, mantenerse alejado del ocio excesivo y permanentemente implicado en la acción, que es la condición principal de la política. Lo más complicado cuando se dan los primeros pasos en este medio es dar con alguien de confianza que nos sirva de guía en el espinoso universo cortesano; alguien que nos enseñe a escoger buenas compañías, a distinguir a los buenos de los malos. Este guía puede ser pedagogo o fisiognomista, con tal de que sea sincero y esté animado por un buen sentimiento hacia su pupilo. También es fundamental aprender bien los hábitos del lugar en el que nos encontramos, pues no se trata ya solo de llegar a ser virtuoso, sino de parecerlo ante los grandes. Aunque, se añade a modo de apostilla, el último y verdadero juez es el propio corazón.

Las virtudes más encomiadas por Faret son la franqueza, la fidelidad, la confianza, la “facilidad para obligar a otros” y el “temor del descontento [ajeno]”. Estas dos últimas “virtudes” resultan plenamente comprensibles a la luz del conjunto de relaciones de dependencia que establecen entre sí los funcionarios del poder real mediante sus distintas insignias y prerrogativas. Es un mundo de amigos y enemigos, de superiores e inferiores en constante tensión. En cuanto a la virtud guerrera, la *areté*, es necesario que los actos heroicos sean conspicuos en la carrera militar, ya que su protagonista tiene prohibido hablar de ellos. El guerrero que elogia sus propias gestas se arriesga a contagiarse del ridículo personaje de Plauto, el *miles gloriosus*, por lo que los actos deben brillar por sí mismos. Es necesario que los otros lo elogien a uno libremente, ya que sólo así los tributos tienen auténtico valor; el fanfarrón que presume de su valentía comete un atentado contra el decoro y además despierta la desconfianza en su auditorio. Otra virtud que se menciona es la liberalidad, de la que se dice: “el que da con liberalidad, nada pierde”. Esto es muy cierto, en el sentido de que quien prodiga mercedes de la forma adecuada, consigue con sus favores y buenos oficios generar una red de vínculos y dependencias que lo sostiene y aumenta su solvencia en el mercado del capital simbólico.

Por supuesto, también en esta obra el arte de la conversación ocupa un lugar central. El primer interlocutor para el cortesano es su señor, el rey, al que tiene la obligación de entretener al tiempo que lo educa sutilmente. La forma de dirigirse al monarca debe ser comedida, evitando el exceso de verborrea que lo fatigaría, sin llevarle la contraria y usando un tono humilde. Siguiendo el modelo de Epicteto, se trata de persuadir con dulzura a los grandes. Es necesario saber reconocer su sabiduría de manera implícita en cada gesto, y al mismo tiempo respetar su intimidad, su esparcimiento, no perseguirlo a todas horas por los pasillos, pues esto nos volvería odiosos a su persona. En términos generales, la conversación honesta implica una moderación de las pasiones. El hombre que aspira a cortesano debe saber que no puede ser un buen gobernante, que no se puede dominar a los otros si primero no se es dueño de sí mismo. Los discursos del poder son cuidadosamente

introyectados, haciendo del yo el objeto primordial de las relaciones de dominio, que luego se proyectan como a través de un prisma hacia el espacio externo. El modelo de autodomínio propuesto es el *Alcíbiades* de Platon, lo que resulta muy significativo, ya que ese personaje no es un modelo de conducta intachable, pero sí de valentía y sobre todo alguien que supo congraciarse tanto con los sabios como con los poderosos y también con el pueblo llano. Otro aspecto fundamental del autocontrol que afecta directamente a la interacción es el dominio del rostro: que el rostro no desmienta a la boca, no deben aparecer en él trazas de disimulación en forma de un tic afectado, o de una pasión súbita que no se ha conseguido ocultar a tiempo.

También se aconseja buscar espacios de intimidad con gente de confianza que permitan un espacio de esparcimiento y de sincera amistad en medio de esta vida de mascarada: “dejar que actúe su inclinación natural y abrir su alma hasta lo hondo” es un rasgo de la búsqueda del yo auténtico que se realiza en compañía de unos pocos amigos escogidos, almas gemelas, algo que recogerá la novela romántica del XVIII, como sucede en la *Nouvelle Heloise*. Este cuadro utópico presupone una comunidad de individuos virtuosos, que piensan todos por igual, frente a la peligrosa opacidad cortesana, donde es difícil distinguir entre la cháchara de aquellos cortesanos “poseidos por el demonio hablador” la verdad de las apariencias. De este modo, la mentira y la incontinencia verbal a menudo aparecen unidas; el hombre sincero calla la mayor parte de las veces, y el que miente a menudo se traiciona a sí mismo.

No podía faltar en esta obra un apartado sobre el modo de agradar a las damas. Ya que las sociedades civilizadas se distinguen, a decir tanto de sus detractores como de sus defensores, por la hegemonía de las mujeres y las tácticas femeninas, es necesario que el hombre honesto sepa hacerse atractivo sin caer en la vulgaridad. Una vez más, sale Cicerón a relucir con la terminología de la elocuencia del cuerpo, el garbo y la gracia en el gesto y la voz. Faret añade a esto el hábito y la disposición del cuerpo (*tenue*) que consiste en la adecuada proporción de los miembros y armonía en los gestos. En cuanto a la higiene personal, esta es más apreciada que la riqueza de los vestidos, por cuanto hay que huir de la extravagancia en el vestir y mantenerse lo suficientemente limpios como para no oler mal. Sin embargo, el desprecio por los adornos no debe llevarse tan lejos que nos haga olvidar que “las mujeres juzgan el ingenio de los hombres por sus vestidos”, como sucedía en las *Precieuses Ridicules* de Molière, que persigue crear un efecto ridículo a partir de las modas “preciosas” (hoy diríamos cursis) del momento. El efecto perseguido en cuestiones de moda es que no se note un esfuerzo excesivo por arreglarse: “un nombre nunca es hermoso sino cuando no cree serlo.”⁵⁰⁹ La afectación estropea el *ethos* viril, que se supone que es el que debe agradar a las damas, según el prejuicio común de que a las mujeres les gustaría más, llegado el caso, el macho un poco tostado y sudoroso que un pálido alfeñique. La perfección, en suma, del “meneo” y los gestos consiste en una justa regularidad de todo el cuerpo, con predominancia del rostro. Por medio de los ojos “nuestra alma se resbala bien a menudo fuera de nosotros, y se muestra desnuda a los que la velan para hurtarle el secreto”. También las manos, por ser muy elocuentes, deben ser contenidas cuando tienden a agitarse solas bajo el influjo de las pasiones. Al final de su libro, Faret confiesa haber tomado muchas ideas de los antiguos y de otros autores sin haberlas distinguido adecuadamente de las suyas propias, en un *totum revolutum* de experiencias cortesanas de dos siglos condensadas en estas pocas páginas.

(C)

⁵⁰⁹ Faret, *op.cit.*, p.228.

Si la obra de Faret parece recoger las condiciones específicas de la cortesanía en el siglo XVII, existe otro escrito anterior que, sin embargo, parece haber ejercido una influencia mayor en la formación y el deleite de los hombres corteses del siglo XVIII, a juzgar por la abundancia de reediciones. En 1617 François de Béroalde de Verville, cuyo verdadero nombre era François Vatable Brouard (1556-1626), su libro *Le Moyen de Parvenir* bajo el título original de *Samilgondis*⁵¹⁰. En otras publicaciones aparece con títulos distintos, como *Coupe-cou de la Mélancolie* o *Venus en Belle Humeur*, y tendrá reediciones consecutivas durante el Siglo de las Luces, en 1738, 1757 y 1787. Ya en el siglo XIX aparece una valiosa edición a cargo del bibliófilo Paul L. Jacob. El éxito editorial de la obra y su repercusión con respecto a la precedente es (sin querer decir por ello que el libro de Faret no fuera conocido y consultado en siglos posteriores a su publicación) sin duda en gran parte el resultado de la forma en que está redactada. En lugar de presentar de forma más o menos sistemática un repertorio de consejos salpicados de anécdotas, bromas y digresiones variadas, como hacía Faret, Béroalde se deja arrastrar por la conversación. Una conversación interminable, rizomática, ambientada en un banquete sin final entre personas de distinto rango y extracción social. En este *bavarder* incesante, mundano, repleto de personajes de farsa que relatan cuentos o rumores sobre otras personas, que opinan sobre todo con una desinhibición sorprendente, hay como flotando en el ambiente una cierta sensación de ensueño. La ensoñación de la pluma de Béroalde produce una confusión de rangos, una especie de borrosidad de clases donde los invitados se reúnen para comer, beber, charlar e intercambiar chismes de una manera que parece indicar una menor rigidez en los mecanismos de deferencia. No hay que olvidar que sólo un espacio ficticio podría acomodar a todos estos personajes en el mismo lugar y al mismo tiempo.

François Vatable Brouard, francés hijo de un teólogo calvinista, tiene también una fuerte impronta humanista. Emigra junto con su familia en la noche de San Bartolomé (1573) a Ginebra, donde aprende relojería y orfebrería. Frecuentó el círculo literario de Pierre de l'Estoile y en 1589 sigue a Enrique III en su exilio a Tours, donde se aproxima al círculo de médicos seguidores de Paracelso; incluso llega a publicar algunos escritos sobre alquimia⁵¹¹. El padre, Mathieu Beroalde era calvinista y bibliófilo; su hijo será poeta, químico, médico, filósofo, gramático y matemático aficionado. Autor también de novelas como el *Voyage des princes fortunés* (1610) y el *Palais des curieux* (1612). Su postura irónica, distanciada tanto del catolicismo como del calvinismo por sus experiencias radicales con ambos movimientos religiosos, es eminentemente racionalista y ligero, lo que permite considerarle un precursor ilustrado. Su obra refleja esta actitud satírica hacia la vida de su tiempo, presentando un repertorio de los personajes más frecuentes en las reuniones sociales, todos mezclados. En realidad, podría considerarse esta obra muy próxima a los *Caractères* de La Bruyère, si no fuera porque en Béroalde los tipos son menos esquemáticos y están representados con mayor libertad. A La Bruyère le interesa sobre todo la conducta de sus personajes, que exagera con la intención de ridiculizarlos. Béroalde, sin embargo, hace nacer su discurso *en* la propia conversación, que bulle y fluctúa en medio de una polifonía de voces que se sustituyen entre sí como oleadas. El objeto de su sátira son, más que los personajes, el propio mundo social que se encuentra a un tiempo dentro y fuera del lenguaje. Los nombres de los personajes están tomados de entre los más famosos de la antigüedad: Platón, Aristóteles, César o Mahoma, sirven aquí para designar a fulano, mengano o zutano. Así el nombre sirve como una máscara histórica bajo la que se oculta un rostro invisible. Hay también algo de una versión profundamente devaluada, aunque también enriquecida en otros aspectos, del *symposium* platónico y del diálogo filosófico en su

⁵¹⁰ En Chinon, imprenta Rabelais, sin fecha.

⁵¹¹ No obstante, en esta obra Beroalde trata de alejar de sí las acusaciones de ser un alquimista introduciendo en el tomo II, cap XXIV una sátira de Paracelso.

periplo por la literatura, que ha mutado en tanto que género al pasar por las manos de Luciano de Samosata, vinculándose a temas de lo más variado: conversaciones de dioses, de prostitutas, de muertos... Puede ser también que encontremos algo de la herencia de los cuentos de Canterbury de Chaucer o de las jornadas del Decamerón de Bocaccio, en esta alegre reunión de compañeros ansiosos por contar y escuchar todo tipo de relatos picantes, terribles o hilarantes.

El libro pretende ser una especie de repertorio general de los personajes que se encuentran en la sociedad, pero no sólo en tanto que tipos, sino en tanto que ejemplares individuales, tal y como se los puede hallar por doquier, y además *une source intarissable de bons contes, proverbes & mots plaisans*. En otras palabras, los personajes aparecen como fuentes de información sobre las conductas y los modos de hablar de su tiempo, un medio para tener éxito en sociedad que permite aprehender las claves del mundo social exactamente igual que lo haría alguien que tuviera que aprenderlo por sus propios medios en uno de estos encuentros. Por eso el escenario es una reconstrucción de un banquete: en medio de la conversación galante, el lector, como un espectador fortuito, recoge para su propio provecho cuanto puede de los fragmentos a menudo inconexos de la conversación, mientras se divierte con las frecuentes muestras de ingenio, agudeza o procacidad de los hablantes. El libro está compuesto por retazos de relatos imaginarios, cotilleos, conversaciones, discursos y situaciones de la vida mundana, entremezclados entre sí para formar un denso tejido que sirve de sustento y a la vez de medio a la ética, pues se basa en la narración y en modelos individuales en vez de en un conjunto de normas⁵¹². La distribución de los temas no sigue un orden especial, sino que fluye como la conversación casual; es charla aparentemente insustancial hecha libro, no moralista, sino eminentemente casual, ya que presenta, sin dar una valoración clara y unívoca, el conjunto de conductas y discursos proferidos en una situación como la que se propone. Así se pone de manifiesto un vínculo entre el tejido social y el conjunto de textos que informan la conducta. Este vínculo es la sociabilidad. Encontramos en *Le Moyen de parvenir* toda una reflexión sobre la riqueza de la lengua francesa, con una atención especial a la anfibología, que permite picardía y juegos de palabras. El propio autor advierte claramente a sus lectores, y en particular a sus lectoras, de que hay una cierta dificultad en leer este libro, cuyas páginas parecen estar “cosidas al azar”, para luego conminarlas a la lectura al tiempo que les indica la modalidad más idónea con las siguientes palabras:

Damas que de miedo de reír sentís un cosquilleo en vuestras orejas, leed esto en voz baja o de noche, cuando la vergüenza duerme [...] Así que, lo leáis o no, lo empecéis por aquí o por otro lugar, no tiene importancia alguna; el libro está lleno por doquier de instrucciones fieles y de un perfecto sentido, cual si fuera solo uno, allí donde comencéis a leerlo. Es un orbe de infinita doctrina...⁵¹³

Así Beroalde presenta su obra, en tanto que *globe d'infinie doctrine* como una versión paródica de los breviaros que era frecuente que llevasen las personas piadosas para sus lecturas solitarias y meditación, un *vademécum*. La ubicuidad de la doctrina, su asistematicidad, forma parte de un sistema paródicamente “pedagógico” en el que el

⁵¹² Este modelo narrativo de moldear la identidad fue muy apreciado, como muestran los *Anales de la virtud* de la condesa de Genlis, obra en que la autora se sirve de pequeñas narraciones y obras teatrales para indicar la conducta apropiada a los jóvenes. *Vid. Los anales de la virtud, para uso y utilidad de los jóvenes de ambos sexos*, Madrid, Imprenta Real, 1792.

⁵¹³ “Dames, qui avez les oreilles chatouilleuses, de peur de rire, lisez ceci tout bas ou de nuit, durant laquelle la honte dort[...] Doncques, soit que vous les lisiez ou non, ou que vous commenciez ici ou là, n'importe; ce livre est, par-tout, plein de fideles instructions & sens parfait, tellement que c'est tout un, par où vous le lisiez. Il est un globe de infinie doctrine...” Beroalde, *Le Moyen de Parvenir*, Londres, 1786, t. I, cap. X, p. 30.

conocimiento está cuidadosamente oculto bajo las apariencias de lo placentero, y se agazapa tras cada párrafo sin dejarse detectar claramente, ocultándose en su mostrarse, en su decir.

El libro comienza con una burla a los sabios eruditos, los funcionarios oficiosos, los médicos, los historiadores y toda la caterva de burgueses e intelectuales sin tiempo ni gracia para los entretenimientos en sociedad. También alude a lo ridículo de muchos de sus intentos de cartografiar el mundo mediante un saber deficiente. A continuación arremete contra la hipocresía de los clérigos y prelados. Pero también tiene Béroalde su pluma cargada contra los vicios aristocráticos⁵¹⁴, y en especial contra la altivez y la severidad adusta de los españoles, que critica en varias ocasiones. Hace notar, ya dentro de las costumbres nacionales, los malos usos del francés que tienden a convertirlo en fórmulas ininteligibles, o de las formas de saludar en boga. No falta tampoco la apología del glotón parásito e indicaciones precisas sobre el tipo de acercamiento a su anfitrión que permita sacar mayores ventajas. El elogio del vino es obligado, y deriva en un corolario según el cual todos aquellos que beben agua exclusivamente, así como quienes no tienen modales en la mesa y los que son tímidos en la conversación se excluyen así del trato con la sociedad. Son los tres pecados capitales del catecismo de Béroalde. Este “catecismo” llegó a ser tan famoso que en la novela de Henry Fielding *Tom Jones* (1749) cuando se advierte que alguien tiene un inusitado conocimiento de las habilidades propias del agrado y la buena educación se dice que, obviamente, ha debido leer *La Manera de ser alguien* de François de Béroalde.

Las relaciones verbales de los comensales entre sí y con respecto a los personajes de sus relatos se designan a menudo bajo el término *fouetter, fouetterie*, (fustigar, azotar). Este término se usa en un sentido jocoso, ya que la broma es el campo de liza en el que compiten los ingenios de mujeres y varones, donde un mismo sujeto puede ser al mismo tiempo *fouettant* y *fouetté* participante activo o pasivo del acto de *raillerie*, la burla. Los cuernos del marido y el putanismo de las esposas son la ocasión incesantemente celebrada de estas competiciones de ingenio. Vemos así que lo que en Faret era un “arte de hablarle a las damas” se convierte en un ponerse a prueba frente a ellas en conversación, pero arriesgando la propia reputación como conversador brillante e incluso el amor propio. El riesgo es mucho más grande porque siempre se está secretamente amenazado con un insulto premeditado y probablemente oculto bajo un gesto de amabilidad o condescendencia. Los expertos en esa última materia son los *persifleurs*. Los gestos de moralidad que hallamos en su discurso no se refieren, desde luego, a la moral sexual sino más bien a la falta de buena fe entre los seres humanos y las penosas condiciones de la vida social. Al fin y al cabo, el propio título de la obra designa ya la actitud del potencial lector, alguien que quiere *parvenir, réussir*, alguien que quiere ser alguien en el esquema de las cosas. Este deseo de *parvenir* convierte a menudo a quien lo experimenta en un *parvenu*, en alguien recién llegado que a menudo es recibido con desprecio o es víctima de la traición de quienes apenas acaba de conocer.

La mayor parte de los hombres son como gatos que acechan a los ratones; y el mejor hombre en apariencia, tendrá que mantener la guardia perpetua para espiar si algún otro tropieza, no para advertirle caritativamente, sino para perderle. Y para hacer gala de una

⁵¹⁴ Así se presenta a sí misma, de la pluma de Béroalde, una vieja aristócrata un poco senil: “... mon père, qui est gentilhomme, ne vous déplaît, & d’antique race, je le dois bien savoir, moi qui ai été condamné aux grands jours d’avoir non la tête coupée, mais le col, & me voici; c’est tout un, je suis de la vieille noblesse, non admise par médecine, ni mairie, ni échaunage, ni lettre; mais par source de vieille gueuse, ferme tigneuse, & bonne putain d’antiquité. Que disois-je? Cette folle humeur de vanité noblesseuse m’a si bien fricassé la cervelle, que j’ai oublié ce que je voulois dire.” *Ibid.*, t. III, p. 160.

impiedad aún mayor, se obliga inicuaamente a los otros, y se les incita a denunciar cualquier asunto sucio de su prójimo, a fin de agobiarle, para engordar a sus expensas, si está en condiciones de pagar a los obreros. Así muchos son ricos a costa del sufrimiento de otros, cuyas faltas no son disminuidas ni se les ocultan o presentan a favor suyo, sino que se multiplican con abundancia.⁵¹⁵

Desde luego, y más allá de la denuncia de situaciones en que la humillación, la crueldad y la avaricia se dan cita para encarnizarse con el débil, el tono general de Béroalde no es el de un moralista, y mucho menos los temas que elige. En el tomo segundo brilla por su reiteración en el gusto de lo procaz y lo obsceno: micciones, descripción de los órganos genitales y de todas las aventuras de que son objeto... no estamos ante una obra propiamente erótica, todavía no podemos esperar los refinamientos de un Crébillon, pero sí que existe un tratamiento muy en consonancia con la orientación erótica de la mirada y la palabra. También encontramos la discursión de temas de extracción popular: cuentos sobre el diablo, la explicación de algunas expresiones comunes, respuestas ingeniosas de los criados a los amos, la rivalidad entre los cirujano-barberos y los médicos, las quejas de los amantes y la vida de las prostitutas. Encontramos a menudo alguna discursión satírica de las controversias religiosas, sobre los súcubos y los incubos, y sobre los “faux-dévots”, los falsos devotos. Si bien son innegables las raíces humanística en algunos de estos temas, la orientación de Béroalde es popular, anticlerical, laicista y libertina en cada una de sus manifestaciones, por lo que resulta ser ya un gran ejemplo del espíritu ilustrado del siglo XVIII.

(D)

Ya en 1738 nos encontramos con una obra sobre las conductas que tienden a hacer que seamos aceptados por otras personas, el *Essai sur la nécessité et les moyens de plaire*. En cuanto a su autor, que aparece tras el bombástico y aristocrático nombre de François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770), quien fue nada más y nada menos que el prototipo del hombre del siglo XVIII, ingenioso y de maneras elegantes. De familia inglesa y nacionalidad francesa, Moncrif fue, a decir de sus contemporáneos, poeta, músico y actor ocasional. Cortesano devoto de la reina, se mueve ya entre la corte y los salones de la *ville*. Además fue miembro de las academias de París y Berlín y conocido de Voltaire. Su obra más famosa parece ser un capricho lleno de fantasías egipcianizantes, según la moda del momento, la *Historia de los*

⁵¹⁵ “... La plus grand part des hommes sont comme chats guétant les souris;& le plus homme de bien en apparence, sera en perpétuelle sentinelle, pour épier si quelqu’un bronche; non pour l’avertir bien & charitablement, mais pour le ruiner. Et pour faire preuve de plus d’impiété prévôtale, on contraint iniquement les autres, & incite à dire, s’ils savent quelque mauvais déportement de leur prochain, afin que l’on l’accable, pour s’engraisser à ses dépens, s’il a moyen de payer les ouvriers. Ainsi plusieurs sont riches du malheur des autres, desquels jamais la faute n’est cachée ou diminué, ou détournée, mais multipliée abondamment.” *Ibid.* Cap. xxxiv., p. 153.

Gatos le granjeó las simpatías de un sinnúmero de damas. Es decir, que nuestro autor se nos presenta como un experto en el difícil arte de hacerse amar que descansa sobre una doctrina del mundo social a la vez onto- y deontológica. El deseo universal de todos los hombres es, según este noble, agradar, ser acogidos, o como él mismo dice *réussir dans l'esprit des autres*.

La auténtica cortesía no consiste en la exhibición de la propia originalidad y talentos, que pueden despertar la envidia; la humildad y la amabilidad son, por el contrario, medios mucho más adecuados para el trato social. La actitud del *honnête homme* del siglo anterior le parece a Moncrif demasiado fría, demasiado distante y áspera en medio de sus virtudes, y confiesa que cuando se topa con alguien dotado de esa antigua virtud no puede evitar reverenciarlo, respetarlo y luego rehuirlo tan pronto como le sea posible. La gravedad excesiva resulta cargante, por lo que es necesario un tono de *politesse* más liviano, que contribuya a cultivar en los otros la disposición a sernos favorables. Como vemos, el uso del verbo *aimer* en este discurso tiene muy poco que ver con su sentido más íntimo y se inserta más bien en la órbita de un afecto interesado, una disposición utilitarista. El deseo de agradar, al contrario que la amistad o la indiferencia, es un sentimiento que nos inspira la razón. A su vez, éste es la cara visible de su otra mitad, el deseo de ser amados que todos experimentamos, la necesidad de una pertenencia definida a un cosmos de relaciones con otros. La cuestión, para Moncrif, es en todo caso saber si ese deseo es inspirado por el egoísmo y la vanidad o si es mas bien producto del sentimiento que permite que la sociedad se mantenga cohesionada, la famosa *sociabilité* del siglo XVIII.

El precio de un éxito o un ingenio que despuntan demasiado es la soledad, por lo que se recomienda la *aurea mediocritas*, no descollar demasiado sobre los demás para no atraer sobre sí la desgracia y el odio general. Sobre todo resulta capital evitar el ridículo, no ser el blanco de las bromas envidiosas de los otros, lo que se consigue rehuyendo la afectación y la autocomplacencia. Parece que el autor es ya muy consciente de una doble percepción del personaje social, subjetiva e intersubjetiva, que responde a sistemas de valoración muy distintos. La grandeza interior debe ser opacada, disfrazada, para poder acceder al amor impersonal y de esta manera llegar a *parvenir*. En el otro extremo están el vanidoso y el fanfarrón, y también el que, queriendo ser muy espontáneo, exagera su propio natural; quien, por así decirlo, se imita a sí mismo cargando las tintas. Porque la afectación consiste en una forma de imitación, un tipo de conocimiento interior mal aprovechado, la “adopción del mérito de otro que uno prefiere al propio”⁵¹⁶. Por el contrario, el placer (*plaire*) a otros se define como “una impresión agradable que ejercemos sobre

⁵¹⁶ Moncrif, François Agustin Paradis de, *Essai sur la nécessité et les moyens de plaire...*, Genève, Belissasi, 1738, pp. 19-20.

el espíritu de los otros hombres, que les dispone o incluso les determina a amarnos”⁵¹⁷

Siempre en pos del agrado (y del agradecimiento) Moncrif continúa dando consejos sobre las actitudes susceptibles de despertar hostilidades. No es recomendable exagerar o ridiculizar a menudo o en demasía los objetos de nuestra conversación. El sarcástico cumple en la sociedad moderna, piensa el autor, el mismo rol que el esclavista que trafica con otras personas en su propio beneficio. No queda muy claro qué quiere decir Moncrif con esta comparación, pero parece que pone en juego de nuevo la idea de que en la sociedad la dependencia mutua nos vuelve esclavos de la opinión de los otros. Algunos de estos ironistas de tertulia se sirven de su espíritu de penetración para sondearnos: son los *experots* desenmascaradores, contra los que hay que estar prevenidos. También es recomendable no conceder favores de mala gana o tratar a los demás con displicencia, así como la complacencia y la adulación, pero sobre todo hay que evitar la afectación. Comprobamos el surgimiento de todo un léxico de estados emocionales y de formas de manipulación de las mentes de los otros en la proliferación de palabras como *flatterie*, *complaisance*, *affectation*. Esta última es, concretamente, el riesgo más natural en que cae el que desea agradar, por su compostura excesivamente calculadora, sobreactuada. Moncrif aconseja un giro sutil que logre sobrepasar el obstáculo:

El deseo de brillar está sujeto a arrojarnos en la afectación, en la que caemos de dos maneras; una es forzando nuestro natural, y la otra imitando el de otro. [...] La afectación que tiene su origen en nosotros mismos es un cierto apresuramiento que se marca en la actitud, en la manera de caminar, de reír, de hablar; es una aplicación seria y premeditada en hacer, con distinción, las cosas más nimias, por la persuasión, que es el arte de convertirlas en otras tantas gracias que serán notadas y aplaudidas.⁵¹⁸

Todo el asunto de la afectación se presenta como un problema de percepción interna del sujeto en relación con el reconocimiento intersubjetivo de que es objeto. Aspira a agradar, lo cual es bueno, pero, bien por falta de confianza o por exceso de amor de sí, se excede imitando a otros o exagerando su propio natural, lo que él considera su yo ideal. Para que el impulso de agradar no se extravíe, convirtiéndose en afectación, y siga la senda

⁵¹⁷ “...une impression agréable que nous faisons sur l’esprit des autres hommes, qui les dispose ou même les détermine à nous aimer”, *Ibid.*, p.2.

⁵¹⁸ “L’envie de briller est sujette aussi à nous jeter dans l’affectation, & nous y tombons de deux manières; l’une en forçant notre naturel, l’autre en imitant celui d’autrui. L’affectation qui a la source dans nous-mêmes est un certain apprêt marqué dans le maintien, dans la façon de marcher, de rire, de parler; c’est une application sérieuse & réfléchie à faire, avec distinction, les plus petites choses, par la persuasion que c’est un art de les tourner en autant de graces qui seront remarquées & applaudies.”, *Ibid.*, pp. 19-20.

correcta de la persuasión, es necesario que se de una combinación de perfección corporal en la expresión física y gracia interior. En ese punto el proceso de *mimesis* es el adecuado, porque el sujeto se presenta tal y como debe ser. Esto implica un doble nivel de sintonía, por un lado con la autopercepción del sujeto, pero también por el otro con respecto a la satisfacción de las simpatías de su auditorio. Se trata de buscar la disposición del cuerpo o de la voz que más se ajusten al ideal de complacencia, en un entorno determinado, y es el resultado de la actuación lo que determina la *gracia* del actuante. El criterio principal es la coherencia gesto-palabra dentro de un esquema ritualizado que nos recuerda al de la diplomacia, pero también al del teatro.

De hecho, el teatro juega un importante papel tanto en la vida como en la obra de Moncrif, que propone la idea de decoro social tomada del sentido dramático de adecuación al personaje que se representa. Para Moncrif, uno solo llega al conocimiento de sí a través de los otros, y su reconocimiento es el indicador. El éxito de la representación es el indicador de una buena *mimesis*. Igual que hacía Saint-Albine, discute sobre la importancia de la buena planta natural del actor frente a las destrezas sociales adquiridas mediante la educación: no se trata de ser muy bello, sino de saber seducir. Pero incluso las dotes naturales para la seducción deben ser educadas. Para ello, el actor social tiene necesidad de un alma, un *âme*, una gracia natural, viveza de espíritu, que anime el gesto en su cualidad justa. Esta es una destreza que tiene que ver con la atención y con la voluntad, con la capacidad de focalización del sujeto tanto de lo que sucede en su entorno como de su propio ser interior. En este espacio, el centro y la periferia, los movimientos centrípetos y centrífugos, las órbitas, adquieren una importancia especial. Las personas se “magnetizan” unas a otras, y el objetivo del juego es atraer al otro a la propia órbita y mantenerle allí, evitando perder el propio eje de rotación. La relación entre los jugadores es similar a un baile, muy estilizado, de los roles y las identidades. Esa cierta disposición de espíritu que permite graduar la intensidad, la *finesse*, la *délicatesse*, “es pues la disposición del espíritu, y no la del cuerpo, lo que hace valer vuestro exterior.”⁵¹⁹

Se entiende, por supuesto, que el código en sí es arbitrario y que el gesto adecuado no es el mismo en Madrid que en Londres, porque las costumbres varían con la geografía, pero la actitud general de compromiso (*empressement*) no varía, es universal. Algo así sucede también con la ironía, que, despojada de lo cruento del sarcasmo, se transforma en una fórmula de éxito; decir cosas graciosas con el semblante serio y sobre todo no reír de las propias gracias es signo de ingenio. Otros medios para complacer son: no despreciar a quienes hemos hecho un favor, no cambiar a menudo de opinión y no variar el estado de ánimo bruscamente. Todos ellos tienden a formar una imagen inmutable del sujeto, y por tanto predecible, afable, propicia a la aceptación. Una vez

⁵¹⁹ Moncrif, *op.cit.*, pp. 30-35.

más se recalca la importancia de saber escuchar y otras normas en conversación que ya han aparecido, y que resumiré muy brevemente para mostrar la línea de continuidad y los nuevos matices entre los textos del pasado y el presente:

- La expresión del que escucha debe ser adecuada (tiene que parecer verdaderamente interesado por lo que se le dice).
- No hay que interrumpir, ni terminar las frases del que está hablando. Ni siquiera es conveniente que parezca que piensas ya en lo que vas a responder mientras que el otro habla todavía.
- Evitar el tono condescendiente, la *douceur ayant pour base un fond de mépris*.
- No hablar mucho de uno mismo, ni querer llevar siempre la voz cantante.
- No volver una y otra vez sobre los mismos temas para no aburrir al auditorio.

Con respecto al arte de la conversación, Moncrif cita favorablemente a Montaigne y a La Bruyère, pero advierte que las destrezas del buen conversador y las del buen escritor a menudo no coinciden en la misma persona. En cuanto a la matización en el primer y segundo puntos, referente a la actitud del oyente, me gustaría recalcar que se ha introducido un matiz extra de complejidad en la *performance*. No se trata ya meramente de no bostezar o no interrumpir al que habla, sino que éste debe creer verdaderamente por los signos de su interlocutor que el relato es de su interés, para que no parezca descortés. La manipulación de los cálculos del otro sobre los propios estados mentales está tan implícita que es fácil pasarla por alto. Sin embargo, supone un progreso, desde el punto de vista de la civilización, con respecto a otros textos menos minuciosos, que no implican de manera tan explícita una especulación sobre las percepciones mentales del interlocutor.

La segunda parte de la obra es un tratado de pedagogía acorde con los principios previamente expuestos, para inculcar a los infantes los principios virtuosos y sociables, muy inspirado en Locke (*Sobre la educación*, 1693). Critica principalmente el hábito de los adultos de hablar a los niños como si fueran tontos y ocultarles los verdaderos significados de las cosas. Este método parece contraproducente al autor, ya que obliga luego a borrar las mentiras o a sustituirlas por otras nuevas. Este rasgo del pensamiento de Moncrif (o de Locke) es revelador de todo el recorrido de formación según las reglas de la civilización y de los nuevos escrúpulos de los educadores, que se muestran reticentes a hablar claramente de ciertas cuestiones a sus pupilos; escrúpulos que, según veíamos, no existía aún en tiempos de Erasmo. También dice que, para educar en el deseo de agradar no debemos estimular demasiado la vanidad de los pequeños ni acostumarles a juzgar duramente a los demás, para que no creen rechazo. Curiosamente, nuestro autor, que había sido en su

planteamiento lo mas antirousseauiano posible, aparece ahora totalmente acuerdo con el filósofo ginebrino cuando dice que *la timidité rend sauvage*. Finalmente, el libro termina con unos cuentos de hadas con moraleja incluida para “educar sin corromper” a los jóvenes.

(E)

Nuestro siguiente autor es François de Callières o Caillières (1645-1717), señor de Rochelay y Gigny, que pasa por haber sido un importante diplomático y hombre de letras. Su obra ha sido muy apreciada en el mundo anglosajón y sus obras traducidas a esa lengua con rapidez⁵²⁰. Los títulos de dichas obras son extremadamente reveladores e interesantes al objeto del presente estudio, por lo que es una lástima que, por razones de espacio, solo vayamos a tratar una de ellas. En cualquier caso, un breve repaso de algunos de estos títulos resultará revelador:

- *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler avec des observations sur diverses manières d'agir et de s'exprimer et un discours en vers sur les mêmes matières* (1692).

- *Des bons mots, des bons contes, de leur usage, de la raillerie des anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps* (1692).

- *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer, des façons de parler bourgeoises, et en quoy elles sont différentes de celle da la Cour* (1693).

- *De la manière de négocier avec les souverains, de l'utilité des negociations, du choix des ambassadeurs et des envoyez, et des qualitez nécessaires pour reüssir dans ces employs* (1716).

- *De la science du monde et des connaissances utiles à la conduite de la vie* (1717).

De estos títulos se colige la experiencia de este hombre de mundo en el arte de la conversación y sus matices, y también de la vida política, que requiere de los instrumentos de la persuasión. De hecho, en sus dos últimos años de vida, Callières deja, a modo de testamento, dos obras que tendrán bastante repercusión en todo el siglo: una es un espejo de príncipes que se muestra no solo desde el punto de vista del príncipe, sino especialmente preparado para el

⁵²⁰ La cantidad de textos y autores consagrados a las buenas maneras y la etiqueta en los siglos XVII y XVIII es, como puede suponer el lector, bastante abundante. Aunque en este estudio hemos limitado la muestra a unos pocos autores representativos, es necesario mencionar al menos a tres autores más. El primero es Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, autor de *Réflexions sur ce qui peut plaire où déplaire dans le commerce du monde* (Paris, Seneuze, 1688); *Réflexions sur le ridicule et les moyens de l'éviter* (Paris, 1696); *Réflexions sur la politesse des moeurs* (1698); *Modèles de conversation pour les personnes polies* (1697, editado en tres vols., *Oeuvres Diverses*, Paris, C. Robustel, 1723). También François Marin, *L'homme aimable...* (Paris, Prault, 1751); *Lettre de l'homme civil à l'homme sauvage* (Amsterdam, 1693) y el abbé du Préaux, *Le Crétien parfait honnête homme ou l'Art d'allier la piété avec la politesse...* (1749).

uso de la aristocracia convertida en funcionariado. El otro, un tratado sobre las maneras de estar en el gran mundo, que él llama *la science du monde*. Cuarenta y cinco años después, esa obra será traducida y publicada en Madrid, en la imprenta de Jose Escribano, bajo un nuevo título: *La urbanidad y cortesía universal que se practica entre las personas de distinción*. El cambio es significativo por lo que se refiere al nombre, ya que en el transcurso de ese tiempo, la virtud que Callières definía como la ciencia del mundo ha recibido un nombre propio: urbanidad. El conocimiento del mundo ya no está fijado en la corte, sino en su antigua competidora, la ciudad, que ha terminado por moldear los términos que definen las normas de ingreso a su propio gusto.⁵²¹

Aquí el autor refuerza el mero “agrado” con una cualidad más sólida, capaz de sostenerlo:

Pero como supone muy poco agradar solamente con estas hermosas apariencias si no logramos al mismo tiempo la dicha de insinuarnos por otro modo en la voluntad de aquellos con quien tratamos; no es por consecuencia este encanto exterior el que debemos solamente solicitar, como principio de la verdadera Política: debemos aspirar à otras cosas mas sólidas, que manifiesten la bondad de nuestras calidades interiores mejor que el hermoso exterior inconstante.⁵²²

Es la fuerza rectora de la política la que otorga a toda la *performance* un grado que la sitúa más cerca de la persuasión que de las meras zalamerías, y que permite a quien la ejerce mantenerse firme sobre su eje. La urbanidad radica en la modestia y la humildad, que integran su dimensión universal. Todos los complejos rituales son circunstanciales, es decir, dependen del lugar y de la nación. Tras esta definición, el autor se refiere a las circunstancias que deben ser tenidas en cuenta cuando concurren en torno a la conducta apropiada: la primera es conducirse cada uno según su edad, y estado; la segunda, atender siempre à la calidad de la persona con quien se trata; la tercera, observar bien el tiempo y la cuarta, considerar el lugar donde se hallan. Estas cuatro circunstancias componen el *decorum* de la situación concreta en que se sitúa el actor social, y el éxito de la *performance* depende del hecho de que éste consiga mantener la coherencia de su propia imagen ideal proyectada en el espacio social, de acuerdo con estos cuatro requisitos. A continuación, Callières nos sorprende confesando que la diferencia entre los actos decentes y los indecentes no depende de la cosa en sí, sino de la manera en que se ejecuta. En efecto, un mismo gesto, digamos un saludo, será adecuado de acuerdo con las leyes de la urbanidad si consigue manifestarse con naturalidad, es decir, si logra mantener la ilusión de ser la expresión natural de un sentimiento espontáneo, y no deja entrever su carácter de mimesis, de cálculo. Esto no significa que los interlocutores se engañen con

⁵²¹ Es de suponer que el traductor, que dice ser Ignacio Benito Avalle y Patiño modelara también muchas partes del texto para adaptarlo a sus expectativas.

⁵²² Caillères, François de, *La urbanidad y cortesía universal que se practica entre las personas de distinción*, Madrid, Miguel Escribano, 1762, p. 2.

respecto al carácter convencional de dichas efusiones, porque en el siglo XVIII lo natural y lo personal todavía no han llegado a alinearse perfectamente. La naturaleza es el reino de lo universal, y no de lo particular.

Algunas de las indicaciones del autor destacan por la complejidad de los cálculos mentales que ponen de manifiesto como exigencias al futuro hombre de mundo con respecto a sus futuros interlocutores. Por ejemplo, en relación a la deferencia debida y a la familiaridad delata una clara disposición, una territorialización completa de las relaciones de poder que sustentan todo el conjunto de muestras de respeto y afección que van a ponerse en juego:

De superior a inferior, la familiaridad es siempre decente, y con ella se obliga al inferior que la recibe. Así, según estas circunstancias, todas nuestras acciones respecto a otros son absolutas, e independientes o dependientes, según la diferencia de las tres clases de personas, superiores, iguales o inferiores. A las primeras casi todo es permitido, porque ellas mandan: à las otras, muchas cosas se sufren, porque no hay derecho para censurarlas; y a los últimos, nada es decente, sino lo que se incluye en los límites de la modestia. Por lo cual, la familiaridad corresponde à las dos primeras especies y no a la última, sin orden expresa de la persona de quien dependemos: y aun entonces conviene guardar grandes precauciones.⁵²³

Otro tema capital es el de la forma adecuada de sondear al otro cuando queremos obtener información. Las indicaciones más ingenuas, como no mirar fijamente todo el tiempo al que habla, o no perseguir al monarca por los pasillos sin tregua, se han transformado en algo mucho más sofisticado. El interlocutor y potencial informador debe ignorar, hasta el punto que sea posible, la voluntad inquisitiva de quien pregunta, la información debe fluir libremente de él sin que éste se de cuenta y, sobre todo, sin que tenga la impresión de haber sido interrogado:

También conviene saber, que es muy grave descortesía intentar con preguntas explorar la voluntad de esta persona, que se quiere respetar, y asimismo à otra cualquiera que sea, si no son nuestros dependientes, ò que sea obligado à preguntarlo: y en este caso es necesario practicar mucha cortesía, y circunspección; porque reputan ordinariamente à las personas curiosas por Espías, à las cuales se teme, y huye naturalmente.⁵²⁴

En estos casos la complacencia, la capacidad de adaptarnos interior y exteriormente a la forma de la persona a quien debemos agradar, viene en nuestra ayuda. Es por tanto necesario que nuestros vestidos, así como nuestras palabras y acciones sean conformes con la situación en la que nos encontramos. En este sentido es llamativa la cantidad de veces que las máscaras y los mantos, en tanto que objetos de moda, aparecen nombrados en esta obra. La moda, piensa Caillères, es la maestra absoluta, la ley que cualquier hombre debe indispensablemente conocer y seguir para conseguir que su conducta sea decente, no desentonar y no caer en el ridículo ante sus

⁵²³ Caillères, *op.cit.*, pp. 17-18.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 71.

semejantes. Esto es así ya que... “si una persona, por modesta, y retirada que sea, quiere obstinarse contra esta moda, que es un torrente, pareciendo v.gr. publicamente con un sombrero puntiagudo, quando se estilan bajos de copa, se pondría en la contingencia de ser avergonzado, y señalado con el dedo”⁵²⁵. Por otro lado, basta que el hombre de mundo evite los extremos de la negligencia y la afectación. El punto de referencia de esta difícil navegación, su faro, es la corte, que se considera siempre (y a pesar de la urbanización de las costumbres) como las auténticas y genuinas fuentes de este Nilo. Esta cuidadosa selección de lo ornamental no se limita exclusivamente a los vestidos, sino que ocupa todo el espacio de la representación del poder: la distribución de las habitaciones, su decoración, la forma y el estilo de la fachada, la librea de los criados, el valor del coche de caballos, etc.

Los usos están cuidadosamente delimitados en torno a los espacios de representación: se especifica lo que está permitido o no hacer en el templo, en un banquete, en el baile o en un paseo. Quitarse o no la máscara a la hora de saludar depende tanto de las circunstancias externas, del entorno, como de la naturaleza social del otro. La revelación u ocultación de la identidad bajo la forma del rostro se revela aquí en connivencia con la profundidad y la rapidez en el rebajamiento de la reverencia, todo calculado en torno a un equilibrio difícil de mantener entre pudor y exhibicionismo:

Por lo tocante à las Damas, conviene saber, que además de la cortesía que hacen para saludar, hay también la mascara, los mantos, y la bata, con que pueden manifestar su respeto; porque v.gr. es descortesía en las Damas, entrar en el aposento de una Persona, à quien deben respetar, con la bata suspendida, la mascara puesta, el manto sobre la cabeza, excepto que sea transparente: Es también de advertir, que la reverencia no debe ser jamás corta, ni precipitada con demasía; pero baxa, grave, y sin embargo breve, donde hay lugar para hacerla; ò, a lo menos, inclinando un poco el cuerpo, quando no se hace sino passar.

Tambien es descortesía tener la mascara puesta al saludar à alguno, salvo que fuesse de lexos; y aun en tal caso, se quita para las Personas Reales.

La cuestión de la máscara pone a prueba toda la sensibilidad y el tacto de la persona, sobre todo en los bailes y las fiestas de disfraces, donde todos y cada uno de los asistentes disfrazan su verdadera identidad y los equívocos se vuelven frecuentes:

Es necesario observar tambien, que si se halla entre Mascaras, es una descortesía hacer quitarsela à alguno, si él no quiere, y asimismo llevar la mano sobre ella; al contrario, está obligado à hacer aún mas urbanidad à los Mascaras, que à los demás; porque muchas veces debaxo de la mascara se hallan personas, à quien no solamente deberíamos urbanidad, sino tambien respeto.⁵²⁶

Dentro del templo, la mujer debe permanecer cubierta, y la restricción llega a prohibir el saludo e incluso el contacto físico, por lo que el caballero sólo debe tomar la mano de la dama cuando está debidamente enguantada. En otros casos, por ejemplo al entrar en una sala, es obligatorio descubrirse, en particular si hay damas presentes; pero sería impensable que alguien se quitara también la peluca junto al sombrero, lo que se vería como un gesto de

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁵²⁶ Caillères, *op.cit.*, p. 159.

impudor imperdonable⁵²⁷. Por otro lado, se consideran ridículos los gestos de afecto demasiado tiernos o expresivos que un marido pueda tributar a su mujer en público, actitud que sería considerada como poco viril a la par que poco pudorosa. Cada uno de estos gestos remite a una forma de deferencia cuidadosamente codificada, remodelada a lo largo de generaciones, con sus propias especificidades locales y determinada por el tipo de entorno donde se desarrolla la interacción. No es decente comer, ya sea solo o acompañado, a deshora o en la calle, o con excesivo apresuramiento, ya que cada una de estas circunstancias se considera como una infracción de alguna forma de decoro, relativa al tiempo, al lugar o al modo de la acción tal y como se supone que debe llevarse a cabo para constituir un signo de distinción acorde con el estado de quien la realiza. El ejemplo más llamativo de esta reglamentación estricta del decoro y la deferencia lo encontramos en la conducta que debe adoptar alguien que se encuentra con un superior mientras pasea por la calle o lo acompaña en su caminata:

Si es en un jardín debe ponerse á la mano izquierda de la persona, y tener cuidado, sin afectacion, de mantener este lugar à todas las vueltas [...] es necesario, a cada vuelta del paséo, que el inferior la dé, volviendo el rostro para el mas calificado de estos Señores[...] Por lo general, quando se pasean dos á dos, es necesario observar, que á lo ultimo de cada distancia de paséo, se debe bolver con el rostro para la persona con quien pasea, para evitar de volver las espaldas.

[...]

Asimismo es una gran descortesía, quando están en el Jardín de una persona, á quien deben respetar, coger de las frutas, de las flores ó de otras cosas: si se las presentan, las puede aceptar, si no, no conviene tocar nada sino con los ojos”.⁵²⁸

La especificidad de la conducta llega incluso a regular que, cuando dichos encuentros se producen en la calle, el inferior debe dejar al superior la parte de la pared y preferir para sí mismo el canal, incluso bajarse de la acera para no situarse por encima del señor. Si, por el contrario el paseo se produce dentro de la propiedad del señor, se recomienda prudencia y una inhibición especial del impulso táctil que se sustituye por la satisfacción de la mera contemplación de esos objetos que el inferior secretamente codicia.

Cuanto más cercano es el tipo de actividad a las funciones corporales, de los individuos, más se recalca el sentido de pudor y las inhibiciones que vienen desarrollándose desde finales de la Edad Media: al acostarse hay que

⁵²⁷ A este respecto el traductor comenta, en una nota, cuál es la costumbre española con respecto a este tema: “La mesa requiere una decente libertad, y muchas veces en tal parage la capa, y sombrero solo servirían de molestia; pero en esto, como en otras cosas, se debe estar al estilo del País. Entre los Españoles, en mesas de cumplimiento, se sientan con espada y peluca, pero descubiertos: entre iguales, y no siendo funcion muy seria, escusan esta ceremonia, especialmente si el Dueño de casa a ello les insta.

“ Y en lo tocante a capa, aun quando el temporal obliga á llevarla, al entrar a visitar a una persona de respeto, se dexa en la antesala, ó en el zaguan al Lacayo; esto se entiende delos que andan á lo militar”.

⁵²⁸ Callières, *op.cit.*, Cap. X “Para pasear con un grande y para saludarle”, p. 112.

permanecer compuesto y bien cubierto, evitar dar vueltas en el lecho durante la noche (esto ya estaba en Erasmo), pero también se considera de mala educación cortarse las uñas e incluso peinarse o simplemente mirarse en un espejo estando en presencia de otro. Estos gestos podrían interpretarse como intención deliberada por parte del actuante de rebajar o minimizar la persona del otro; son, en fin, por exceso o por defecto, atentados contra el pudor natural; por muy “naturales” que puedan parecer no se adaptan al sentido de la naturalidad imperante en la buena sociedad.

La moderación debe alcanzar principalmente a la manera de hacer cumplidos, ya que siendo éstos la ocasión más propicia para que el natural de la persona se extravíe y la exageración tome las riendas del discurso, los elogios más apreciados y elocuentes no son los más largos, sino los que son directos y breves, ya que de esa manera dejan la marca de una sinceridad espontánea. Los saludos todavía en el siglo XVII implicaban un reconocimiento personalizado de la vida y méritos del otro que exigía cierto conocimiento interpersonal dentro de una misma clase, mientras que en el siglo XVIII los elogios se comienzan a volver más impersonales, se mira más la forma y menos el contenido. Por otro lado, en la mera conversación es apreciado el uso de circunvoluciones, formas impersonales y períodos hipotéticos (como el condicional u optativo) para expresar las propias ideas. Toda matización que tiende a manifestar la asertividad del hablante se considera como una marca de refinamiento. La sutileza de Callières llega hasta aconsejar al lector sustituir expresiones de desacuerdo como “no estoy de acuerdo”, “no me entiendes” o “eso no es así” por otras más agradables, como “puede que no me haya explicado correctamente”. Junto con las indicaciones para entablar y sostener una conversación decente se encuentra un prolijo apartado sobre el modo de escribir cartas. Siendo este el segundo modo privilegiado de comunicación de la época, sobre todo para la élite, nuestro autor no parece dispuesto a ignorar el desarrollo de la destreza epistolar.

El libro finaliza con una reflexión sobre los fundamentos de la urbanidad y la principal dificultad que encontramos para comportarnos de acuerdo con ella: la incontinencia. Del viejo combate entre la razón y las pasiones dice Callières que la compostura es correspondencia entre el interior y el exterior del hombre, y que consiste en vencerse uno a sí mismo, donde “sí mismo” sería el objeto pasivo (sujeto por tanto al imperio de las pasiones) de un sujeto o “yo” identificado con la voluntad como fuente de la razón. El conocimiento racional de sí es principalmente autodomínio, en un terreno en que saber y poder pueden ser, y de hecho a menudo son confundidos. Para hacerse cargo del control de uno mismo es necesario ser consciente de las circunstancias, el tiempo, el lugar y la persona que se tiene delante, además de una cierta conciencia del propio esquema corporal. La agitación y la angustia que a menudo convulsionan el cuerpo de quien se obsesiona por agradar es contraria a la compostura, que consiste en “poseerse”, el reposar de uno en sí

mismo, un poco a la manera en que la conciencia de los antiguos estoicos residía exclusivamente dentro de ellos, pero sin el desprecio de estos últimos por lo mundano. El cortesano o el hombre de mundo se adaptan a las circunstancias sin forzarlas, dominan, por así decirlo, con un guante de seda.

El tratamiento que hace Caillères de la metafísica del agrado, sus sutiles distinciones y la seriedad con que toma el tema la convierten en la obra que más se decanta por un tratamiento teórico de la temática del agrado de entre las que aquí se ofrecen a la consideración del lector. Ya que de algunas de estas afirmaciones podría colegirse un cierto intento por mi parte de llevar los materiales que constituyen el objeto de análisis hacia mi propio terreno, forzando su interpretación en clave filosófica, ofreceré aquí un fragmento de texto que muestra claramente la aparición efectiva, explícita, de toda una infraestructura filosófica subyacente al discurso de las “buenas maneras” y que resume la esencia ontológica, metafísica, de ese discurso. Esta esencia es por tanto la esencia de la presuposición inherente a la metáfora de la máscara.

Además, que por lo general, los que quieren que les miren, desagradan, y les reputan tacitamente por ridiculos; porque se atiende siempre al interior, para juzgar lo exterior.[...] Los que juegan con el abanico, o la caña, ó que tienen tales modos fuera de tiempo, son gente que duermen con los ojos abiertos; esto es, que tienen el entendimiento distraído. No tienen más que recogerse en sí mismos, desterrar la idea, ó la pasión que les distrae, y serán atentos.

El hombre serio por afectación, no tiene mas que acordarse de esta máxima; que querer esconder su ignorancia debaxo de estas apariencias estudiadas, es, al contrario, manifestarla. [...] La palabra misma de continencia lo exprime enteramente, porque viniendo de la palabra contener, una persona no se reputa que tiene continencia, sino porque contiene, ó reprime en primer lugar sus pasiones, y despues sus miembros, ó sus acciones, su lengua, ó sus palabras en los limites donde todas las cosas deben estar, para corresponder à estas circunstancias.

Y para comprehender todas estas reglas debaxo de una sola la unica via es, nunca desordenarse. Y esto se consigue conteniendose en sí mismo, y veis aquí cómo: es necesario inmediatamente mirar con los ojos de la imaginacion la persona à quien tenemos que hablar, considerar la cosa de que se trata; y finalmente para decirlo de una vez, el lugar, y el tiempo donde se halla. [...] Y quando hayamos repasado todo esto en nuestro entendimiento, no se debe pensar mas en ello, sino solamente reflexionar sobre nosotros, estar siempre sin salir de nosotros mismos, para cuidar, y observar si nos conformamos á todo nuestro deber. Por este medio, cerrando la puerta à todo lo que nos podría llamar à fuera, y causar en nosotros alguna passion, capaz de turbar el concierto que debemos tener, quedarèmos firmes en el estado que la urbanidad nos pide.⁵²⁹

El sujeto occidental se vuelve ensimismado, se encierra en sí mismo una vez que ha observado con fría objetividad lo que se encuentra a su alrededor. Desde las disciplinas estoicas la *cura sui* la construcción del sujeto autónomo ha pasado por el dominio de uno mismo, pero ya en el siglo XVIII este conocimiento y práctica de sí no pueden abordarse con independencia del influjo que ejercen los demás, el público, el gran mundo, si no es por la vía devocional. Para tratar con los otros es fundamental estar imbuído de uno

⁵²⁹ Caillères, *op.cit.*, pp 225, 226, 264, 265, 266.

mismo, para ser estable hay que ser autocontenido. Así es como el *subiectum*, el núcleo preexistente que da entidad y substancia al personaje social reside, en un difícil equilibrio, siempre dentro de sí mismo, pero perpetuamente alejado, distanciado, a la vez excéntrico y concéntrico, orientado hacia fuera y hacia dentro en la búsqueda de sí mismo a través de las representaciones.

Las formas de conducta del hombre civilizado han cambiado, y el propio autor parece consciente de ello cuando, dice “en otro tiempo (por ejemplo) era permitido escupir en tierra delante de personas de distinción; y era bastante ponerle el pie encima; al presente es una indecencia”⁵³⁰. Lo que antes estaba permitido ahora no lo está, y ese cambio no es resultado sólo de una variación en las tendencias y las modas, sino que tiene en su base una transformación, que podemos entender mejor como la emergencia de formas más complejas del entorno social. El propio concepto de “moda” es una invención característica de la modernidad, que empieza a desarrollarse con el Renacimiento, y es inseparable de atributos reconocibles de esa modernidad: la sensibilidad al cambio, la formación de una opinión pública, el deseo de mostrarse según una tendencia distinta, el gusto por lo nuevo y lo diferente, el respeto a normas arbitrarias, la adoración de los signos de distinción y estatus, etc. En el sentido inverso, la invención y progresiva expansión del espacio de lo interior y lo íntimo, la regulación de la conducta mediante el incremento cuantitativo y cualitativo de la ritualidad, regida por emociones como el desagrado o la deferencia, influyen tanto en la transformación de los lugares físicos donde suceden las interacciones como en la materia interna de los sujetos, los mecanismos psicológicos que determinarán su sumisión o su resistencia a las condiciones dadas.

(F)

Ya en el siglo XIX podemos encontrar el arquetipo del hombre mundano plasmado en un producto que resulta de la destilación de, al menos, tres siglos de proceso civilizatorio. En 1837 aparece, en Madrid, un librito titulado *El hombre fino al gusto del día, Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*. Tras este título tan pintoresco se esconde una guía de la conducta en sociedad decimonónica, y su autor tiene buen cuidado de anunciar que “la presente traducción es un compuesto de dos diferentes obras francesas titulada la una: *Código civil, Manual completo de urbanidad* la otra: *Manual del hombre de mundo, y Guía completa del tocador y el buen tono*. Es de notar que el traductor, a la sazón Don Mariano de Rementería y Fica, no considere necesario citar explícitamente los nombres de dichos autores. Ello se debe posiblemente a que en este caso, “traducción” no significa simplemente translación de un texto de un idioma al otro, sino apropiación y trasvase de varias corrientes al menos dos ramas principales y varios capilares, constituidos por las propias

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 228.

aportaciones del autor, referencias a autores como La Bruyère, etc. El autor no sólo traduce, sino que adapta las formas culturales de una nación a otra (de París a Madrid), de un tiempo a otro, enriqueciéndolas y haciéndolas mutar. De esta forma el material de que está compuesta, el tejido-texto, no se muestra como una superficie homogénea, sino como *patchwork*, un *collage*, y en cierto sentido también la manifestación del autor como instancia de la enunciación que, en tanto que instancia de la enunciación se presenta a sí mismo como la voz-autoridad del “hombre fino”.

El hombre fino posee evidentemente un atributo fundamental y esencial: la finura. La finura es definida como expresión o imitación de las virtudes sociales; tanto la expresión auténtica como la imitación ficticia de las virtudes se consideran válidas para constituir esa cualidad. El instrumento heurístico que usa el hombre fino para moverse por el mundo, su brújula, es el buen tono, que comprende principalmente dos destrezas de tipo adaptativo: la observación y la costumbre. Adquirir un buen tono, (en este caso se trata del tono francés, aunque antes, dice el autor, era España la que marcaba el tono) consiste principalmente en aprender a moverse por el mundo, un mundo cuyo foco de imitación ya no es la corte versallesca, sino la villa y más que ninguna otra París, la *cit  des lumi res*, el centro de la moda y del *savoir faire*, frente a la que el resto del mundo se constituye como periferia. El término “mundo” adquiere también aquí un significado específico, es el microcosmos cerrado de la “buena sociedad”, ahora eminentemente burguesa, antaño casi exclusivamente aristocrática. El mundo se sostiene sobre puntales fijos, como son la tutela de las mujeres mayores y la estima de s , y se da en todas las clases sociales. Este último punto es de una diferencia cualitativa respecto a los textos anteriormente analizados; desde el advenimiento de la democracia y el liberalismo económico, la dignidad se convierte en un artículo al alcance de todos y puede hablarse de una nivelación de dignidad en función del estatus económico y profesional. El objeto de esta obra es mostrar el mejor modo de presentarse y de conducirse en el mundo.

También el término *deferencia* ha cambiado su significación desde que la abolición del sistema clasista del Antiguo Régimen ha dado paso a la hegemonía del dinero y de la apariencia de urbanidad o elegancia. La deferencia se vuelve algo más difuso, significa ahora ser permisivo frente a las faltas y defectos de los demás, no ser demasiado severo para ser más fácilmente aceptado. El concepto de *amabilidad* permanece más estable, siempre en la línea de Moncrif, se define como algo absolutamente ajeno del ámbito de lo personal. Los atributos del hombre *amable* varían con el momento histórico y con la oportunidad del gesto. No importa tanto el gesto en sí o lo que se dice, como de qué manera, cuando y a quien se le dijo, y cómo fue recibido el comentario. Una vez más, Alcibíades salta a la palestra como modelo inmoral a la vez que virtuoso consumado de la persuasión, alguien que sabe agradar porque sabe dirigir, y viceversa.

La relación del hombre fino con su caudal emocional es característica de la ética capitalista y da cuenta del modelo de conducta del *gentleman* inglés. Aunque el modelo más prestigioso continúa siendo el francés, el hombre flemático reconcentra en sí mismo la expresión de los sentimientos y afecta indiferencia, es decir, se reprime. Se dice en el capítulo III que a menudo se acusa a la urbanidad (virtud intrínsecamente unida a la finura, a veces indiferenciable) de ser una “máscara engañosa”. Sin embargo, el término tiene un sentido universal, ya que reprimir el propio carácter se considera, sin más, señal de sentido común. Otra vez se pone en juego la distinción entre urbanidad y afectación: quien sabe distinguir entre ambas posee lo que hay que tener, el tono, la gracia, y quien se sirve adecuadamente de ella en sociedad se dice que posee un “magnetismo moral”.

De nuevo, se aconseja evitar la premeditación o, al menos, la apariencia de premeditación. Esta ausencia de distinción práctica entre la virtud real y la fingida que nos remite una y otra vez al éxito de la representación como criterio evaluativo es la señal de un acuerdo tácito en torno al problema de las apariencias: si la apariencia funciona, entonces es suficiente. El hombre fino es el hombre bien engrasado, que sabe limar asperezas, que evita la ostentación; ya no se mueve en el terreno de la falsedad, sino de la diplomacia. Este modelo de corrección está constituido por una mezcla equilibrada de orgullo y dignidad: por un lado, el orgullo hace recordar al hombre educado lo que se debe a sí mismo, por el otro la sensibilidad le recuerda lo que debe a los otros. Es imposible no pensar, tras leer esta definición, en las dos obras de Jane Austen que resumen el *ethos* en la conducta decimonónica: *Sentido y sensibilidad* y *Orgullo y prejuicio*⁵³¹. Las palabras forman un quiasmo en el que encontramos virtudes y los defectos que pueden derivarse de ellas: el exceso de sensibilidad no debe empañar el buen sentido; el orgullo no debe convertirse en prejuicio. Así pues, la *aurea mediocritas* es encomiada constantemente como criterio rector: “el hombre mediano, sea que entre en sí mismo o que se derrame fuera, está satisfecho”. Este poseerse a sí mismo y ese derramarse fuera adquieren el tono justo cuando el sujeto ha llevado el proceso de civilización propio o “urbanización” hasta el punto de poder prodigarse sin dejar al mismo tiempo de estar contenido dentro de sí, un poco como el buen actor según la teoría de Diderot. Un hombre que actúa siempre con una espontaneidad premeditada, que no espera que la sociedad reconozca sus

⁵³¹ En esta última obra, el *pater familias*, Mr. Bennet se nos muestra como arquetipo del hombre fino y elegante, el *gentleman* inglés con todas sus buenas y malas cualidades, firmemente enraizado en su flematismo y su humor irónico. Su mujer Mrs. Bennet, por el contrario, así como la aristócrata Lady Catherine, dan constantemente muestras de falta de decoro que hacen explícita su condición con respecto al sistema cultural, que no depende de su estatus social (una es plebeya y la otra noble) sino de su manera de comportarse. Tanto la una, cambiando constantemente de parecer y sentir sobre las circunstancias, tratando de casar a sus hijas a toda costa, mostrándose alternativamente servil y altiva, como la otra, haciendo preguntas indiscretas y pretendiendo decir a todos lo que deben hacer so pretexto de “ser de utilidad” a la comunidad, representan modelos narrativos tremendamente vívidos de la ruptura inconsciente de las normas del decoro.

méritos personales, se presenta ya a sí mismo ante el mundo como coronado por las virtudes cívicas, sin darles mucha importancia. Para que sea efectiva, la posesión de las virtudes cívicas, tan distintas de las virtudes morales, debe darse ya por supuesta desde el inicio de la actuación, ya que toda hesitación en la *performance* se considera una mancha en el historial del actor.

Lo mismo sucede con la moda: el hombre fino sigue la moda sin afectación. Sólo se considera que lleva una máscara (en sentido figurado) quien la lleva con torpeza, de forma tosca o queriendo hacer una exhibición de ella. En el siglo XIX las personas ya no se distinguen tanto por la ropa que llevan, sobre todo los hombres, sino por la forma de llevarla, el *garbo* y el *aseo*. La “ley mental o teórica” que rige el imperio de la moda sobre los hombres es un sentimiento de correspondencia y simetría, que no radica tanto en la igualdad como en la coherencia. Y en efecto, se crean nuevas estructuras de coherencia simbólica a partir de la moda. La tendencia general, observa el autor, es llevar ropas cada vez más holgadas, por ejemplo el paso del *culotte* al pantalón. Su interpretación de este proceso en clave psicológica es que la holgura del ropaje favorece la expresión, lo cual resulta muy interesante, ya que crea un dualismo entre estrechez/constricción/rigidez por un lado, y por otro holgura/expresión/soltura. El siglo XIX se desprende de los afeites y los corsés, las barreras que constreñían los cuerpos se disuelven para dejar paso a la expresión. O eso supone el autor. Pero también es cierto que, si se disuelven algunas barreras, es sólo para favorecer la producción de otras, por ejemplo barreras económico/sociales que van a sustituir paulatinamente, a veces confundándose con él, al sistema de clases. El autor añade aquí un elemento que sería de gran interés para un análisis marxista de la moda como superestructura de la opresión capitalista: el hecho es que aún puede distinguirse al ocioso adinerado del trabajador por la vestimenta, no por el tipo de ropa, sino por el modo de llevarla. Así el obrero lleva colores oscuros, pero no negro⁵³², y la ropa ajustada, a fin de preservarse de las manchas y no engancharse en el ejercicio de su labor. Por el contrario, el hombre fino viste siempre de negro o de blanco y su ropa es más amplia; aquí una anotación histórica termina de redondear el razonamiento: también entre los antiguos era distintivo de las clases altas llevar el traje holgado (el *peplum* o la toga romana).

La compartimentación de los espacios se ha vuelto más exhaustiva y más rígida que nunca, ya que define los tipos de actividad. En realidad los epígrafes de los capítulos, de distribución un poco caótica, admiten una clasificación en tres categorías:

⁵³² Para que, si se mancha, no se note demasiado. Por eso el color de las ropas de diario de la clase obrera tiende más a la paleta de los ocre que a los tonos pastel, característicos de la clase alta.

- i) Espacios: en el campo, en el teatro, en las reuniones literarias y filarmónicas, en la propia casa, en casa de otro, en la calle, en la iglesia, en el tocador, en el dormitorio, en el comedor.
- ii) Actividades: baile, juego, bautismo, matrimonio, entierros, la comida, montando a caballo, en las citas, de viaje.
- iii) Virtudes y defectos: finura, urbanidad, buen tono, y por otro lado vulgaridad, familiaridad excesiva, curiosidad, presunción.

Como puede verse, estas tres categorías son correlativas: un determinado espacio, por ejemplo el sacro, delimita un tipo de conducta, una significación particular de la actitud deferente, por ejemplo, que a su vez se relaciona con el tipo de actividad más apta para expresarla. Esto significa un incremento sustancial con respecto a los ámbitos que distinguía, por ejemplo, Erasmo, y sobre todo una complejidad profusa de matices que denotan un sistema social estructurado de manera diferente. Una de las mayores diferencias en este sentido es la aparición y progresiva valorización del ámbito de lo íntimo, traducido en la presente obra mediante la imagen de “el rincón de la chimenea” y alabado como lugar de la felicidad hogareña. El aprecio por el sitio en torno al hogar no es ninguna novedad, pero su consideración como el único espacio donde puede darse la expansión de los sentimientos en condiciones de confianza junto a los seres más cercanos, es un rasgo característico en torno al cual se articula la cultura decimonónica. Este tipo de aprecio se relaciona con la civilización inglesa y su amor por los espacios privados.

Un tipo de prácticas que se trata de manera específica es el uso de cosméticos, del que tendremos ocasión de hablar con mayor detalle en otro capítulo del presente estudio. Baste decir por ahora que se comprueba una disminución de las menciones a ciertos productos muy en boga en el siglo anterior. Este abandono se hace visible en la distinción entre el tipo de productos “naturales”, no agresivos para el organismo, frente a otros de origen “químico” que han dejado de emplearse por cuestiones de salud. Los hombres ya no se dan polvos o pomadas sobre la piel, como mucho se aplican lavados para mantener la limpieza del cutis y sobre todo de los dientes.

Por último, al final de la obra encontramos un anexo titulado *Reglas de educación y decoro para Señoritas*. A menudo estas reglas son las mismas que las dirigidas al género masculino, solo que se hace mayor énfasis en la fragilidad del honor femenino, mucho más fácil de desequilibrar que el masculino. A lo largo del siglo XIX encontraremos numerosas obras dirigidas exclusivamente al sexo femenino, como *La educación de las muchachas* de Raumer (1857).

(G)

El último de los textos que forman parte de esta sección en tanto que objetos de estudio específicos sobre la conducta es la *Cortesía y buen tono. Normas e indicaciones para alternar en sociedad* de la condesa de Collalto⁵³³. La obra de Collalto presenta, tanto en cuanto al contenido como a la estructura de su obra, una similitud con el escrito anteriormente presentado, aunque también muestra ciertas diferencias notables que merece la pena señalar. Aunque no se trata de una obra para el uso exclusivo de las jovencitas (que, como dijimos, se convertirán en algo muy frecuente durante todo el siglo XIX) y a menudo se dirige al gentleman-hombre de forma directa, es evidente que incluso allí el sujeto de la acción es susceptible de ser considerado desde la óptica femenina, sobre todo cuando describe las funciones de una buena anfitriona. La dueña de la casa, por ejemplo, no tiene obligación de levantarse cuando entra alguien en la sala, pero debe sentarse de espaldas a la luz para demostrar su humildad, y presentarse siempre como moderadora y no como centro de la conversación. El autor de *El hombre fino* tiene en cuenta a las mujeres como elemento primordial de la buena sociedad, pero siempre en tanto que objeto de atenciones, mientras que en su manual, Collalto alterna un sujeto de la acción y del discurso femenino con otro masculino, sin tener que relegar los consejos dirigidos al sexo femenino a una sección aparte del libro.

La condesa de Collalto resalta la influencia de la educación y del capital cultural acumulado en una familia durante generaciones, y cita entre las ventajas de la cortesía dos ámbitos jerárquicos que son lugares de encuentro y desencuentro, y a menudo ocasiones para el conflicto. Uno son las relaciones de poder propiamente dichas y el otro las relaciones entre los sexos. El objetivo de cada individuo es, desde luego, escalar en el entramado social, y la función de la cortesía es facilitararlo. Para ello es necesario conocer detalles tan aparentemente banales como cuando y a quien es correcto dar la mano, o si debe hacerse con guantes o sin ellos. En los gestos se critica sobre todo el exceso de expresividad y se privilegia la elocuencia de la palabra frente al gesto: hay que cultivar una apariencia impertérrita y estar siempre a punto para dar una respuesta ingeniosa. El hombre o la mujer de mundo nunca se sorprenden, o al menos nunca se muestran sorprendidos, ya que ello equivaldría a presentarse sin la máscara, es decir, con la guardia baja. Bajo ningún concepto debe uno mostrarse furioso si lo contrarían. En cuanto a la moda, la consigna es cada vez más la sencillez y la pulcritud como signos de elegancia, frente al atildamiento de algunos “originales” cuya mala

⁵³³ La datación de este texto es incierta, ya que no aparece en el libro fecha de publicación. He decidido ubicarla al final de la lista de textos, como el más reciente, en virtud de una pista: las ilustraciones que aparecen al final de cada capítulo representan el *skyline* de rascacielos de una ciudad moderna, posiblemente Nueva York. Dado que los primeros rascacielos datan de 1890, sería razonable pensar que esta obra es posterior, aunque esto no es más que una conjetura. Probablemente se publicara en la década de los años 30 del siglo XX, que es cuando se suele datar esta obra.

interpretación del lugar que ocupan dentro del mundo y de los medios para ganarse afectos se traduce en lo estrafalario de su atuendo.

Otros comentarios de la autora son también interesantes, por ejemplo con respecto a los servidores, con los que la cortesía se convierte en *deferencia* y amabilidad. Nótese aquí lo irregular del uso del término *deferencia* con respecto a la definición anteriormente enunciada: que un amo pueda mostrarse deferente con su criado hubiera sido difícil de concebir para un noble del siglo XVIII; aunque también puede tratarse de un mal uso del término. En cualquier caso ese uso da cuenta de una devaluación del sistema jerárquico y de transformación en las estructuras de las relaciones de servidumbre. Si en el siglo XVIII el criado actuaba todavía como confidente y alcahuete de su amo o ama, poniendo en relieve la mutua dependencia entre ambos polos de la relación, ya en el siglo XIX se va a producir un progresivo distanciamiento del amo con respecto a su criado, que le permitirá tratarlo con *deferencia*. Por parte del criado, su principal obligación es la de volverse “invisible”, no ver y no oír, ni ser vistos y oídos en determinadas circunstancias (sobre todo cuando sirven la comida) a no ser que su presencia sea requerida expresamente.

Si la relación con los criados se fundamenta en el servicio que éstos prestan a sus señores, hay otro tipo de relaciones que se fundamentan más en el prestigio que en el poder propiamente dicho. Así, por ejemplo, el trato que debe darse a los artistas, a los que prácticamente se maneja como a niños mimados, sin contrariarlos nunca pero sin tomarlos tampoco demasiado en serio. Una vez más aparece, sutilmente presente, la vieja analogía entre la profesión del actor y la servidumbre:

En el teatro, claro es que no han de respetar de un modo excesivo a los acomodadores, músicos y artistas que mediante un determinado estipendio se avienen a pasar unas horas a la luz de las candilejas para distraer a cuantos pagaron la entrada; pero, de todos modos, han de tener presente lo que en anteriores páginas dijimos de los criados y de los dependientes; reciben un salario, pero trabajan, prestan un servicio a cambio de él; no se les da una limosna, sino que se paga unas horas del tiempo, de la actividad que les pertenecen y que se avienen, movidos de la necesidad, o trocar contra un poco de dinero. Los cómicos, los cantantes, los músicos, no dejan de ser hombres por el hecho de haber consentido en divertir al público, y así como deben atenciones a éste, que consiente en acudir al teatro para que se puedan ganar la vida, así también, y en justa reciprocidad, los espectadores deben mostrarse corteses y no dar rienda suelta a una grosería que nada justifica.⁵³⁴

El teatro es, en cualquier caso, el lugar privilegiado para la presentación pública del sujeto. En este sentido las críticas son frecuentes. Para demostrarlo me gustaría poner en comparación dos fragmentos, uno perteneciente al texto anteriormente citado, el del *hombre fino* (F) y otro sacado del manual de la condesa (G), donde se hacen patentes las diferencias sustanciales entre ambos

⁵³⁴ Collalto, condesa de, *Cortesía y buen tono, normas e indicaciones para alternar en sociedad*, Valencia, Ediciones Pastor, s.f., p. 106.

textos. El primero se refiere a los hombres como sujetos de observación y a las mujeres como objeto exhibicionista, mientras que el segundo pone de relieve la similitud básica entre las conductas de hombres y mujeres cuando se encuentran en el teatro.

Si disponéis de la elección de sitio, hacedlo con gusto y discernimiento; y si estáis mano a mano, colocaos de manera que podáis ver, mas bien que ser visto. Nada se gana en presentarse cara a cara al público sino los goces del amor propio. Si conducís a varias señoras jóvenes y bonitas, ponedlas a todas por delante: las mujeres gustan de ser vistas, y el murmullo lisonjero que excita su belleza al presentarse en el palco, es mas agradable a su oído que las consonancias mas melodiosas de Rossini...⁵³⁵

Y en el otro:

Hay señoras que en el teatro parece que están en su propia casa. Bien porque están abonadas hace muchos años, bien porque conocen a la mayoría de los concurrentes, mujeres y hombres, imaginan que todo les está permitido. El hecho de entrar allí pagando las da derecho para obrar con todo desembarazo, para hablar en voz alta, para reír a carcajadas, para mirar con los gemelos y los impertinentes a las personas que no conocen o que no conocen muy bien.

El sexo masculino no guarda, en algunos de sus representantes, mayor compostura. De sillón a sillón, de palco a palco, se interpelan poco menos que si estuvieran en la calle. Los que presumen de elegantes y buenos mozos tienen una costumbre deplorable. Entran en la sala, cuando ha empezado la representación y es completo el silencio, pisando fuerte. Si las botas que llevan crujen de un modo desagradable, como una puerta que rechina, el efecto es más seguro. Son muchos y muchas los que miran al árbitro de la elegancia, el cual se sienta satisfecho, sin advertir que acaba de cometer una imprudencia o una inconveniencia.⁵³⁶

Aquí puede comprobarse que las diferencias que marca la etiqueta con respecto al género no son específicas de uno u otro sexo, sino más bien comparten un mismo sistema de principios con variantes cuantitativas, como la cuestión de la “delicadeza” del honor femenino. Lo que marca la diferenciación es la orientación del sujeto con respecto a los objetos de su percepción y su autoconciencia, es decir, la conciencia del lugar “apropiado” que ocupa dentro del espacio social. La señora mayor, la jovencita, el petimetre, el anciano caballero, la mujer o el hombre casados, el erudito, el artista y el criado se atienen todos a las mismas normas básicas, solo que las gradúan en función de su percepción de las circunstancias y del lugar que cada uno ocupa dentro de la distribución de los roles. En cualquier caso la autonomía de que gozan los hombres es infinitamente superior a la de las mujeres. En el caso de la condesa de Collalto, cuando habla de la mejor, la forma ideal de viajar (esto es, sin equipaje, comprando en cada momento lo que resulte necesario y luego deshechándolo, forma de consumismo compulsivo al alcance sólo de unos pocos) es evidente que está pensando

⁵³⁵ Rentería, *op.cit.*, p. 109.

⁵³⁶ Collalto, *op.cit.*, p. 105.

exclusivamente en los hombres. Ninguna mujer podría permitirse viajar sin equipaje, sería contrario a su estado y al decoro de la situación.

3.2.4. La disciplina de los cuerpos.

Pero el asunto de la cortesía y las buenas maneras no es meramente una cuestión de delicadeza y de saber agradecer. La deferencia y los demás mecanismos de control a los que hemos hecho alusión anteriormente tienen en su raíz una cierta rigidez férrea, una manipulación dolorosa para la identidad, en forma de constricción, que se manifiesta a menudo en los esquemas corporales. La interiorización de los mecanismos de integración social no se lleva a cabo sin sufrimientos, ya que a menudo constituyen auténticas disciplinas, similares a la tortura en algunos aspectos, que se aplican sobre el niño desde su más tierna infancia y que están destinadas a producir individuos sociables (entre otras cosas). El cuerpo, que es forma, debe convertirse en figura, lo crudo en cocido, la materia en concepto, y para ello es necesario un sistema de sometimiento de los cuerpos a la figura correcta. Este arte del modelaje de los infantes constituye la esencia de la pedagogía y sus derivados, la calipedia y la ortopedia.

Con respecto al “arte de poner a los niños derechos” el principal texto de referencia, o al menos el primero, es la *Orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfans les difformités du corps* (París, 1741). Este tipo de tratado, obra de un médico, pone de manifiesto el lugar de entrecruzamiento de distintas disciplinas, la triple encrucijada en que se encuentra el cuerpo como objeto de saber científico desde la perspectiva del sujeto de conocimiento. La *Orthopédie* auna, de un lado, la tradición de los tratados de medicina preventiva, de otro lado los manuales de conducta con un alto contenido moral y, finalmente, el influjo de las modas y los sistemas vestimentarios que dan forma a los cuerpos. Desde la perspectiva histórica del desarrollo del conocimiento científico, nos encontramos aquí ante dos cuerpos: uno rígido, hierático-aristocrático, promocionado por la educación tradicional de la clase alta; otro autónomo, cuyas principales funciones son el movimiento y la ejercitación adecuados, según las últimas tendencias médicas, para estimular el buen tono de las fibras.⁵³⁷

En términos generales, durante los siglos XVII y XVIII se piensa que la aristocracia disfruta de una complexión corporal característica: “parece que esa parte [el pecho] es ordinariamente más aplastado y más elevado por delante en las señoritas de condición que entre las campesinas”⁵³⁸. El

⁵³⁷ Cfr. Georges Vigarello, *Le corps redressé*, Armand Colin, Paris, 2001.

⁵³⁸ “Il semble que cette partie [le haut de la poitrine] est ordinairement plus écrasé et plus saillante en devant dans les demoiselles de condition que dans les paysannes...” J.C. Desessartz, *Traité de l'éducation corporelle des enfans en bas âge*, Paris, 1760, p. 398. *Vid.* también J.B. Winslow, *Mémoire sur les mauvais effets de l'usage des corps à baleines*, en *Mémoires de l'Académie des sciences*, Paris, 1741.

investigador Georges Vigarello apunta, a propósito de esta afirmación, que, siendo claro que la naturaleza no sabe de estados sociales, la causa de esta particularidad debía ser el modelaje producido por el *corps à baleines*. Estos sistemas correctivos van de formas pasivas hacia otras más activas, que implican la autocorrección del sujeto. Pongamos por ejemplo uno citado por Boisregard: en lugar de poner el peso corrector en el hombro que está más elevado que el otro por efecto de una deformación de nacimiento o una mala postura crónica, para compensar, se pone el peso precisamente en el que está más bajo, de manera que se redoble el esfuerzo corrector. En otro caso, el ortopedista debe obligar a quien sufre de tortícolis a mirar hacia donde no puede. De este modo, el propio individuo, bajo la dirección del médico corrector se vuelve sujeto activo de su curación, un poco a la manera en que el director espiritual jesuita recomienda ejercicios al penitente, que éste debe practicar en la soledad de su celda.

Andry de Boisregard (1658-1742), considerado padre de la parasitología, fue decano de la Facultad de Medicina de París y un acérrimo detractor de los cirujanos, de cuyos privilegios obtuvo la abolición en 1724. A pesar de su figura prominente y de peso en el panorama de la medicina oficial de la época, la aportación de su *Orthopédie* (1742) a la rama de la medicina a la que dio nombre se considera muy escasa. En efecto, los métodos aconsejados por Boisregard aparecen a nuestros ojos rudimentarios y más propensos a provocar luxaciones que a corregir deformaciones. En cualquier caso, el gran acierto de este autor y esta obra consiste en relacionar el ejercicio con el sistema locomotor de una manera científica, o dicho de otro modo, en introducir el movimiento como un elemento central del fortalecimiento y la corrección de la estructura corporal. Contrariamente a lo que podríamos imaginar, nuestro autor se aleja de los corsés y otros artilugios de corrección estática, decantándose más bien por el uso de pesos. La mención de prótesis para sustituir órganos amputados (que, por otro lado, ya había sido desarrollada durante el siglo XVII hasta un nivel de sofisticación considerable a causa de las campañas bélicas) aparece al final de la obra brevemente mencionada, pero no ocupa un lugar central en ella. A continuación Boisregard hace una mención velada a la experiencia de los cirujanos, al comentar que algunos dicen haber conseguido regenerar el tejido de la nariz mediante carne del propio cuerpo; aunque el propio Boisregard se muestra escéptico con respecto a la veracidad de dicha aserción.⁵³⁹

⁵³⁹ Probablemente Andry de Boisregard se refiere a las notas de Ambroise Paré, quien afirma ser posible regenerar la carne de la nariz a partir de la carne del brazo, mediante un complejo procedimiento que detalla. Al ser Paré un cirujano y Boisregard médico, es comprensible el escepticismo manifestado por este último con respecto a la veracidad del experimento. Este método no es, por lo demás, un descubrimiento original de Paré, sino que se conoce como método de Tagliacozzi, al parecer tomado de dos italianos de Catania, los Branca padre e hijo y descrita en su magnífica obra *De curtorum chirurgia per institutionem*. Vid. Jean-Pierre Poirier, *Ambroise Paré*, Paris, Pygmalión, 2005, pp. 277 y ss.

¿Qué es pues, lo que ocupa un lugar central en esta obra?, ¿qué es lo que Boisregard considera esencial para la formación de los jóvenes cuerpos? En primer lugar, la obra contiene, como se nos dice nada más comenzar, el resumen de dos obras anteriores, la *Pedotrophie* de Scevole de Saint-Marthe (1584) y la *Calipedie* de Claude Quillet (1656). Boisregard menciona a ambos autores para justificar antes que nada la elección del nombre de su obra, que quedará establecida como denominación de una disciplina de la patología. Si Quillet compone el nombre de su obra a partir de la raíz griega *kalós* (bello) y *país* (niño), y Sainte-Marthe utiliza la palabra *trophé* (alimento, nutrición), Boisregard elige la forma *orthós*, que significa recto, derecho, exento de deformaciones (pero también justo, que tiene rectitud, según la justicia y la norma). De hecho, nuestro autor no se limita a citar a los otros dos, sino que parece contemplar la función de la disciplina que describe como complementaria de las anteriores. Los saberes del cuidado y la formación de infantes incluyen a) el arte de concebir bellos hijos, b) la manera de alimentarlos y protegerlos de enfermedades y c) el propio conocimiento sobre los medios más apropiados para hacerlos crecer derechos, de acuerdo con la norma. Tenemos pues un monstruo tricéfalo de saberes proyectados en los jóvenes cuerpos como una pedagogía de la forma, una morfo-pedagogía.

Si Scevole nos dice cuáles son los métodos más adecuados para alimentar a los niños y que crezcan fuertes y sanos, o las formas de evitar o curar la viruela sin que deje marcas en el rostro, hay que reconocer que la *Calipedia*, obra más reciente, recibe de manos de Boisregard un tratamiento más pormenorizado. Resumiendo sus contenidos podemos mencionar los siguientes elementos a tener en cuenta:

1. La influencia de los astros y el zodiaco sobre la concepción y el nacimiento del niño.
2. La digestión de la madre.
3. La importancia de abstenerse de relaciones sexuales durante la regla.
4. Dormir sobre el lado derecho en el caso de la madre, y en el del padre atarse el testículo izquierdo para concebir hijos varones.
5. Evitar, los espectáculos terribles y cruentos que podrían impresionar negativamente la imaginación de la madre⁵⁴⁰.
6. Rehuir las danzas y movimientos bruscos (son aconsejables, por el contrario, los paseos en calesa).

⁵⁴⁰ Este tipo de consejos los encontramos en múltiples obras del siglo XVII y XVIII, y fue ya indicado por Paré en su obra *Des Monstres et Prodiges* como causa frecuencia de monstruosidad infantil.

Los consejos de Quillet no sólo están orientados a la crianza de hijos bellos, sino también, y sobre todo, a evitar monstruosidades (es el caso del tabú del sexo durante el período femenino). En cuanto al primer punto, la analogía entre las semblanzas humano-animal dependiendo del signo zodiacal bajo el que nace la persona denotan la fuerte filiación de este tipo de saberes con el ámbito fisiognómico, sobre todo las analogías de Porta. También se destaca la importancia de contar con una comadrona que pueda presentarse rápidamente en casa de la parturienta y, una vez nacido el niño, se advierte contra los vendajes demasiado apretados.

En cuanto a la aportación de Boisregard propiamente dicha, la ortopedia se dirige a padres, madres y tutores bajo una clara divisa: no conviene dejar que el cuerpo degenera, o *négliger son corps au point de le laisser devenir difforme*. La deformidad se muestra como un enemigo oculto que espera como una tendencia latente, acechando para apropiarse del cuerpo y arrastrarlo por la pendiente de la fealdad y el vicio. Fealdad y vicio corporales son el correlato de la degeneración moral, también relacionada con la molicie, el ocio y el lujo que agotan la resistencia de los nervios, es decir, de las “fibras”. La descripción anatómica se aborda desde el cánon, pero sometida a un *caveat* importante: el artista, queriendo superar a la naturaleza en su mimesis, la representa tan perfecta que es demasiado simétrica para ser real. El cuerpo, de manera natural, tiende a la asimetría (un lado suele ser más grande que el otro); de este modo el cupido del Belvedere es, en tanto que imitación, imperfecto precisamente a causa de su propio exceso de perfección, de simetría. En el caso de Boisregard, al contrario que en Winckelmann, por ejemplo, la verosimilitud pesa más que el ideal. En cualquier caso, la voluntad modelizadora es la misma: Boisregard compara los rasgos del rostro con los órdenes de la arquitectura. La función de la ortopedia es precisamente la de reequilibrar esa asimetría natural del cuerpo para evitar que acabe derivando en una auténtica deformidad.

La educación de los niños, según Andry, implica cuidados preventivos como la abstención de vendajes, pero también y sobre todo, formas activas de ejercitamiento: hacer que el niño sostenga un bastón en horizontal con los dos brazos en ángulo recto, o que mantenga un objeto en equilibrio sobre la cabeza, y luego camine en esa posición sin dejarle caer. El médico añade que, para que el ejercicio funcione mejor, es recomendable plantear el ejercicio al niño como si fuera un juego, algo divertido, para que poco a poco se vaya corrigiendo “sin darse cuenta” y por sí mismo. Este tipo de estrategias psicológicas destinadas a la interiorización por parte del sujeto de los dispositivos de disciplinamiento como algo voluntario son fundamentales en el proceso que hemos dado en llamar proceso de civilización, según la expresión de Norbert Elias. En cuanto a los elementos que consideramos hoy, en la acepción contemporánea, como propiamente ortopédicos (es decir, los artefactos correctores) encontramos que todo el entorno cotidiano del infante se encuentra impregnado de esta función rectificadora. Para Boisregard, los

instrumentos de la ortopedia no son tanto las piernas mecánicas o las manos artificiales (estas son, si acaso, soluciones *in extremis*) sino el mobiliario doméstico: sillas y camas duras, que obligan al niño a sentarse con la columna recta, “*se tenir à plomb*”, o a acostarse con la debida compostura. En cuanto al uso de tacones en las niñas, Andry lo considera desaconsejable, al menos hasta los 15 años. El mundo entero de los objetos que rodean al educando y son usados casi inconscientemente para desarrollar funciones fisiológicas básicas es en sí mismo ortopédico. O mejor dicho, debe modelarse según los principios de la rectitud, de la *ortho-paideia*. Este principio de contrapeso es enunciado por el médico con gran claridad: consiste en poner todos los esfuerzos físicos y morales en la dirección contraria a nuestra tendencia natural. *De même, quand on veut vaincre une forte passion, il es bon de tendre à l’extrémité opposé, afin de pouvoir demeurer ensuite dans les bornes où à l’intention de se tenir.*⁵⁴¹ Estas palabras son muy similares a las que emplea Descartes en su tratado sobre las pasiones para inducirnos a contrarrestar su efecto. El principio represivo se muestra así no tanto como una tendencia a acallar los impulsos naturales del cuerpo como una mera represión, sino como la voluntad de contradecirlos para corregirlos, siempre en el sentido opuesto al de la tendencia natural del cuerpo.

La fuerza de trabajo en cada ejercicio se dirige a la parte del cuerpo que muestra una tendencia contraria a la norma. El maestro-médico supervisa la lenta y constante tarea de corrección de su pupilo por medio de golpecitos en la zona con tendencia a degenerar para corregir la postura. En otros casos la vara o la mano del orto-terapeuta se convierte en un peso constante, presionando sobre el órgano o el miembro débil para corregirlos. El resultado de este proceso se caracteriza por ciertas marcas de fábrica características de los cuerpos de hombres y mujeres del siglo XVIII que serán en parte heredados y en parte reconstituidos durante el siglo XIX: el pecho alto y prominente, la espalda recta y una forma de caminar que refleja la elegancia y adecuación del caminante a la norma. En este sentido, Boisregard hace mención del parecer de La Bruyère sobre cómo la forma de caminar, moverse y sentarse revelan la naturaleza elevada de quien lo lleva a cabo, la superioridad de su espíritu (*esprit*). Por el contrario, nuestro autor piensa que el tonto puede también sentarse y caminar tan bien como el *homme d’esprit*, y añade en tono jocoso que el propio La Bruyère era conocido por ser bastante torpe. Este comentario, aparentemente banal, revela la conciencia que adquiere este autor del siglo XVIII con respecto a una de las autoridades en materia de conducta del siglo anterior. Mientras que La Bruyère cree poder distinguir perfectamente a un caballero de un petimetre por la forma de actuar, Boisregard duda, porque ha cobrado conciencia de la densa opacidad que la conducta, la moda y los dispositivos disciplinarios imponen en la

⁵⁴¹ Boisregard, Andry de, *L’Orthopédie ou l’art de corriger dans les enfans les difformités du corps...* Bruxelles, George Fricx, 1743, vol. I, p. 79.

relación de transparencia que fundamentan la eficacia de las formas de distinción.

En cuanto al rostro, el tema merece un tratamiento particularizado en el segundo volumen de la obra. En él se distingue la estructura fisionómica (*le visage*) de la expresión pathognómica (*la mine*) de la actitud general (*l'air*). Volviendo a los ideales rousseauianos de la transparencia y la mimesis entre las formas corporales y la virtud interior, Boisregard aconseja inspirar en sus hijos sólo sentimientos “humanos y nobles” ya que *l'air du visage dépend des sentimens de l'ame*. Este principio constituye también la esencia del saber fisiognómico, como veíamos en la primera parte de este estudio, y en el programa pedagógico del *Emilio*: *Il résulte de tout cela, que les parens sont comme les maîtres de la physionomie de leurs enfans, puisque cette physionomie dépend des sentimens de l'ame; que les sentimens de l'âme dépendent de l'éducation, et que l'éducation dépend des parens*⁵⁴². Por ello los niños deben ser sustraídos, en la medida de lo posible de los efectos perniciosos de niñeras y ayas, quienes, infundiéndoles miedos y creencias supersticiosas debilitan su carácter y los ponen en peligro de debilitamiento, de degenerescencia. También se les imputa la costumbre de vendar a los niños pequeños con demasiada fuerza provocando con ello deformidades prematuras.

No sorprenderá al lector descubrir que en este punto, Andry se sirve de la consabida comparación con el cómico para fundamentar (aunque, todo sea dicho, de manera bastante vaga) su anterior afirmación: *Un comédién, pour jouer un rôle, s'imprime-t-il une passion de colère? Son visage alors prend le lui-même un air de colère*. El rostro experimenta un moldeado moral durante la infancia, por lo que advertimos que el componente de la calipedia no sólo afecta a la concepción y gestación del feto, sino que se extiende a toda la infancia y, eventualmente, al conjunto de la vida como resultado del período formativo. Los sentimientos habituales se imprimen en el rostro y dan forma al carácter; por ejemplo el carácter colérico se cobra progresivamente un aspecto leonino, como en los bocetos de Leonardo.

El cuerpo del niño es, pues, un cuerpo sumiso, análogo a la cera, que el tutor moldea durante la infancia mientras la persona recibe su instrucción. La mano que toca al niño, ejerce presión sobre una parte de su cuerpo y corrige la postura es, como el corset, la marca de sujeción (*asujétissement*⁵⁴³) de la

⁵⁴² Boisregard, *op.cit.*, vol. II, p. 28.

⁵⁴³ Aquí el término francés es especialmente apropiado, ya que puede emplearse en su sentido habitual de sometimiento y en otro, más propiamente filosófico, de “hacer-sujeto” con lo que el ser humano es sometido por las fuerzas sociales para poder llegar a ser considerado realmente un sujeto.

sociedad sobre el individuo⁵⁴⁴. Otro buen ejemplo son los masajes, aplicados con el fin de desarrollar la estructura musculatura infantil. La imagen que encontramos en el frontispicio de la obra de Boisregard es un pequeño árbol atado a un palo clavado en el suelo para asegurar su crecimiento hacia arriba. Entre las otras ilustraciones que pueblan el libro, una de las más terroríficas muestra a un adulto sujetando por el cuello, muy cerca de la cabeza, a un niño y levantándolo del suelo de esta guisa. Mientras que la primera imagen es la alegoría del correcto tratamiento ortopédico, la segunda es el ejemplo de lo que no se debe hacer, del tipo de conductas en los adultos que perjudican el desarrollo infantil. Pero ambas ilustraciones se dan cita en el objeto-libro para dar cuenta del tipo de relación que se establece entre la mano del adulto (lo humano, el artefacto, la civilización) sobre el cuerpo del niño (lo verde, lo todavía-no-humano, que espera recibir su forma). Esta imagen pertenecía al imaginario colectivo de los médicos del siglo XVIII así como otras creencias “científicas” como la de la “imaginación maternal” aseguraban que tanto la mente como el cuerpo de las mujeres, y especialmente de los niños, eran más blandos y maleables que los de los hombres adultos, y por tanto, más susceptibles de ser contaminados o deformados por el influjo de objetos externos a través del ejercicio indisciplinado y perjudicial de su imaginación⁵⁴⁵.

El peligro que pretenden conjurar todos estos métodos es el de la *degeneración*, término biológico muy en boga en el siglo XVIII, y que seguiría estándolo hasta la generalización de la teoría evolutiva darwinista. Este concepto remite a la creencia de una tendencia de todos los individuos y todas las sociedades (a la vez ontogenética y filogenética) a decaer desde su estado natural sano y vigoroso hacia un estado de debilidad producido por la inercia del vicio y el ocio propios de las sociedades avanzadas. Es, claramente, un correlato médico perfectamente aclimatado de la teoría del origen rousseauiana, el concepto de estado de naturaleza que tiene su contrapartida en la infancia, como hace explícito el *Emilio*. La función de la terapia y de la educación son contrarrestar este proceso, y para ello se recetaban duchas de agua helada, ejercicio físico y movimiento, reputados como las mejores formas para “endurecer las fibras.”⁵⁴⁶ Algunas de estas terapias más extremas llegaron a proponerse como objetivo la mejora de la raza, y así, junto al concepto de higiene, el siglo XVIII verá el surgimiento de la eugenesia.

⁵⁴⁴ Sujeción a formas de represión sexual también, ya que en su mayoría, la función de los corsets para niños y adolescentes durante el siglo XVIII y parte del XIX era precisamente evitar la masturbación. No obstante, esta tendencia se halla matizada por los teóricos de la pedagogía emancipatoria y sus ataques a la costumbre de ceñir los cuerpos de los infantes con vendas y corsets, cuyos efectos negativos denuncian. Rousseau en el *Emilio* y antes que él Locke en *Some Thoughts concerning Education* (1693) pondrán de manifiesto la necesidad de dejar el cuerpo del niño libre para que sea modelado por la naturaleza.

⁵⁴⁵ VVAA, *Historia del cuerpo*, vols I y II, Taurus.

⁵⁴⁶ Georges Vigarello, *Lo sano y lo malsano. Historia de las prácticas de salud desde la Edad Media hasta nuestros días*, (1993), Abada, 2006, pp. 199 y ss.

Ya desde el siglo XVI, algunos miembros de la profesión médica (y cirujanos, como es el caso de Ambroise Paré) se manifiestan contra el uso de corsés à baleines y otras formas de corrección pasivas que perjudicaban más que ayudar al desarrollo. El mismo Rousseau se pronuncia en contra de la costumbre de vendar fuertemente a los bebés durante los primeros meses de vida. Debemos tener en cuenta aquí que la vestimenta no es sólo concebible como una forma de adorno que muestra u oculta las formas naturales del cuerpo. Para estos autores la vestimenta, o, por decirlo de un modo más general, lo que cubre el cuerpo, aparece como un artefacto, algo que lo modela. Por otro lado, las posturas, codificadas por los sistemas de etiqueta resultan modalizadoras y “moralizadas” en el proceso de aculturación del sujeto, en el que valores morales y actitudes corporales forman un único dispositivo disciplinario y tecnológico.

Hacia finales del s. XVIII surge el discurso higiénico, destinado a justificar la *tournure*, el “torneado” de los cuerpos, y la “tenue”, la contención por su adecuación a lo que “naturalmente” resulta más conveniente para el cuerpo humano. En este caso la naturaleza es depositaria del ideal moral. La idea de la libre expresión es, sin embargo, más difundida que puesta en práctica, ya que en todo entorno de interacción entre personas rigen las normas del protocolo. Quizás esto se deba a que en el concepto de naturaleza del siglo XVIII el término tiene algo de impersonal; cuando se aplica a las relaciones sociales lo “natural” es lo que resulta “común a todos”. En las corrientes de pensamiento higienista, la moral recibe la sanción de la ciencia: no cumplir el código significa no solo ir contra la moral, sino ir contra la salud, contra la naturaleza misma y contra las prescripciones de la ciencia médica. Los enciclopedistas conciben el organismo como compuesto por partes, cada una de las cuales está relacionada con las otras como en una estructura o sistema, y a la vez con el conjunto. De ahí la importancia, tanto en estética como en biología, de los *rappports*⁵⁴⁷. Estas relaciones establecen un modelo que se aplica a la forma de concebir la sociedad y a las personas en tanto que seres sociales, con lo que se creará un criterio de distinción de los movimientos naturales y antinaturales. La debilidad, la dependencia unilateral, son signos de degeneración, y por tanto, un mal moral a la vez que un mal físico.

Frente a la elegancia del siglo XVIII, el XIX traerá la primacía de un nuevo valor: la eficacia. El movimiento elegante ya no será el estilismo vacío y sofisticado, sino que la máxima gracia en la ejecución va a coincidir, finalmente, con la máxima eficacia y concisión⁵⁴⁸. Hemos pasado de la idea de que “sujetar es formar” a otra ética del cuidado en que hay que dejar el cuerpo libre para moverse, para crecer, manteniéndonos (eso sí) siempre atentos para corregir cualquier posible desviación que surja. Esta nueva ética se diferencia del discurso sobre el control de las pasiones en que su funcionamiento puede

⁵⁴⁷ Por ejemplo, en los escritos sobre estética y en el *Sueño de D'Alembert* de Diderot.

⁵⁴⁸ Esa meticulosidad del camarero que admiraba Sartre, y que es la expresión pura de la función.

ser explicado en términos mecánicos de eficacia. El control del cuerpo ya no es algo que se ejerza exclusivamente desde fuera, como en el caso del cuerpo sumismo del infante objeto de la ortopedia, sino que se convierte en la piedra de toque del autodomínio del sujeto adulto. Así el sujeto aprende a someterse a sí mismo, a disciplinarse durante toda su vida, a ser a la vez sujeto y objeto de esta cultura (en el sentido de “cultivo”) del cuerpo. Además, la segunda revolución industrial traerá consigo una técnica de inserción de los cuerpos en espacios diseñados para aumentar su productividad, sobre todo con respecto a las clases bajas, la mano de trabajo. En las clases privilegiadas se produce una contradicción patente entre el ideal del “cuerpo libre” y este producto represivo de la educación que fueron los jóvenes decimonónicos. En las clases bajas priman los sistemas de control exógenos, y a medida que se sube en la escala social las restricciones van siendo cada vez más interiorizadas. En el adulto, la rectitud y la rigidez son las normas. De hecho, la propia idea de *regla* ya nos sugiere algo recto, algo que infunde rectitud en quien la aplica o experimenta. Si la rigidez metafórica del molde es lo que induce una buena forma en la cera vertida en él, no obtendremos producto, es decir, forma, de este proceso, hasta que la cera, que en sus inicios era blanda, se vuelva sólida.

Existen otros fenómenos culturales, distintos de la medicina y la pedagogía (aunque a menudo estrechamente ligados) que tuvieron un gran influjo en la constitución del cuerpo disciplinado: el deporte, la danza, la guerra. Así nace una nueva pedagogía de la postura. Ya en la pedagogía ortopédica de Andry de Boisregard encontrábamos un encomio de la formación que procura el maestro de baile: *Donnez-leur [aux enfans] pour cela des bons Maîtres à danser, et n’y plaignez point la dépense. [...] qu’il n’y a rien de plus propre que cet exercice pour former le corps des jeunes personnes.*⁵⁴⁹ Durante el siglo XVIII el maestro de danza es la figura central, pero con la aparición del “sportman” (término complementario, si no directamente sinónimo de *gentleman*) se volverá obsoleta y el ejercicio físico como un fin en sí mismo se convertirá en algo central. Además, el ejercicio “al aire libre” era otra de las máximas recomendadas por los higienistas del siglo XVIII que se verá realizada en el deporte. En cuanto a los bailes, si bien es cierto que es uno de los principales espacios de socialización, en especial para las jovencitas casaderas, desaparece gradualmente la preponderancia del maestro de danza, que mantendrá su dignidad hasta finales del siglo de las Luces. Junto con las modas de todo un siglo, las pelucas, los corsés, las *mouches* y los polvos de arroz, también su forma específica de danza cortesana, el *minuet*, quedará desplazada frente a las nuevas danzas imperiales, como el vals. El *minuet*, que se constituye como un conjunto de movimientos fuertemente ritualizados de extrema delicadeza, pasará a simbolizar la figura caduca de una época. Como en el cuento de Guy de Maupassant, ya sólo los viejos melancólicos recuerdan cómo se baila el *minuet*, en salones imaginarios,

⁵⁴⁹ “Dénles [a los niños] buenos maestros de danza, sin lamentar los gastos. [...] porque no hay nada más apropiado que este ejercicio para formar el cuerpo de los jóvenes” Boisregard, *op.cit.*, p. 276.

y al hacerlo convocan el halo fantasmático de una época perdida: después de la Revolución, ya no puede bailarse el minuet. Sólo en el vivero de Luxembourg, que guarda todavía la esencia de antaño, puede la pareja de ancianos de Maupassant recuperar por un instante la gloria extinta; los maestros de baile de Louis XV y las bailarinas se afanan durante un instante por recuperar ese brillo ahora ajado, y luego desaparecen, como ceniza en un soplo de viento. El minué, con los gestos complejos de un ritual de corte, era una forma de construcción social basado en el prestigio que desapareció cuando la corte monárquica fue sustituida por la burocracia imperial. En medio siglo se ha perdido su memoria, se ha visto exiliado de los salones. Sólo en quienes presenciaron aquella época queda la huella del minuet como un hueco vacío, un hiato, una súbita pérdida que el luto no permite reconciliar del todo, que se abre y les absorbe de nuevo en la espiral de su deseo melancólico:

Las grandes desgracias apenas me entristecen [...] ... esa punzada en el corazón, ese escalofrío que recorre nuestra espalda a la vista de ciertas pequeñas cosas desconsoladoras.[...] Su recuerdo me persigue, me obsesiona, vive en mí como una herida. ¿Por qué? No lo se. A ustedes les parecerá sin duda ridículo”.⁵⁵⁰

Frente al aristócrata afeminado, cuyas formas de distinción son las de una clase en decadencia que trata aún de aferrarse a viejas prerrogativas, dos figuras de actitud viril surgen con el nuevo siglo: uno es, como ya hemos dicho, el *sportman*, el otro es el militar, que cobra una fuerza cada vez mayor. Hasta el siglo XVII no había en Europa realmente ejércitos profesionales con acantonamientos permanentes y uniformes distintivos. En el siglo XVIII se difunde la uniformización del cuerpo militar como insignia de prestigio, pero el XIX los consagra. Basta recordar los apuestos coroneles y dragones de las novelas de Stendhal y Jane Austen, o las escuelas de cadetes, donde la burguesía y la aristocracia envían a sus retoños para formarse. La guerra y el deporte son los dos tipos de actividad física que confieren al ideal viril del hombre, concebido como sujeto de la acción, su peculiar atractivo: la apostura de los jóvenes les pertenece por derecho. Incluso el indolente Hans Canstorp de *La Montaña mágica* posee un cuerpo secretamente destinado a ser masacrado en las trincheras; un cuerpo para la muerte, cuyo futuro es la nada, la aniquilación y la gloria, aunque aún no lo sepa. Espadones y oscuros generales, como el propio Napoleón, surgen desde lugares recónditos de la burguesía y se erigen como detentores del poder, tanto en Francia como en España, llegando a dominar la política del siglo. La apostura del joven cadete en su nuevo uniforme o el fiero bigote del dragón prusiano forman parte de los fetiches decimonónicos nacidos en el siglo de las luces, cuya esencia es el erotismo del poder, del cuerpo destinado a la acción, a la destrucción racionalmente organizada, como en un juego de tablero en que se batan contingentes enteros de hombres. Nada como la vida del propio Stendhal y de

⁵⁵⁰ Guy de Maupassant, “Minué”, en *El diablo y otros cuentos de angustia*, Madrid, Valdemar, 2008.

algunos de sus personajes relata con mayor fidelidad la existencia azarosa de un joven con talento que trata de ascender mediante la carrera militar. Stephan Zweig relata así los mecanismos internos que constituyen la fachada de este personaje particular, escritor, intrigante político y militar:

Stendhal se aparta del espejo. Su aspecto exterior no tiene remedio, lo sabe desde joven. De nada le sirve que el sastre sea un artista en su oficio, que le injertara debajo del chaleco una faja que aprisiona hábilmente hacia arriba la panza colgante, que le confeccionara, con seda de Lyon, elegantes pantalones hasta la rodilla que ocultan su ridícula cortedad de piernas; de nada le sirven tampoco el tinte para el cabello que oscurece con un viril tono castaño las patillas hace tiempo encanecidas, ni la elegante peluca que protege la calva cabeza, ni el uniforme consular ribeteado de oro, ni las uñas pulidas y relucientes. Todos estos medios y remedios le sirven únicamente como apoyo y atavío, ocultan la obesidad y el deterioro, pero, a pesar de todo, ninguna mujer se dará la vuelta para verlo en un bulevar, ninguna lo mirará a los ojos con el éxtasis emocionado de Rénal por su Julien o una madame de Chasteller por su Lucien Leuwen.

[...]

“Irónico cínico, frívolo y frío como el mármol. Es preciso epatar [por *épater*], interesar, deslumbrar, verter la palabra con una fulgurante máscara sobre esa enojosa fisonomía. Sorprender con creces, atraer la atención desde el primer lance, eso es lo mejor; ocultar la falta de coraje interior tras sonoras bufonadas.”⁵⁵¹

Stendhal se esconde tras su máscara, tras sus máscaras, los seudónimos y nombres falsos, se atavía para ocultar los defectos múltiples de su fisonomía y corrige su falta de apostura con el atractivo irresistible de sus jóvenes bellos y ambiciosos: Sorel, Leuwen... El glamour de los militares y los uniformes es una de las máscaras favoritas de la acción masculina que se despliega entre el mundo y los hombres. Nadie como Wickham brilla tanto al principio ante los arrobados ojos de las señoritas Bennet, hasta que se descubre que es una falsa moneda; que todo su brillo, apostura y compostura son sólo la bonita piel de un oportunista sin honor. Pero, en tanto que lo único que se percibe es su presentación, su imagen y no su historia; el joven militar impresiona por la prestancia que le da el uniforme y que sus maneras delicadas de hijo de un mayordomo tienden a favorecer. El joven, en el fondo, sólo ha sustituido el uniforme de su padre por otro más apropiado para subir en la escala social.

Volviendo al tema de los ejercicios, es precisamente en las academias militares donde comienzan a diversificarse y especializarse los movimientos de pies, brazos, pectorales, etc en la forma de tablas de ejercicios, así como la esgrima, cuyas similitudes con la danza son de sobra conocidas. Bien es cierto que los movimientos siguen siendo globales más que específicos, es decir, que muestran figuras que movilizan el cuerpo entero y no zonas específicas para su ejercitamiento, parte por parte. En el ejército los jóvenes aprenden, si es que no lo habían aprendido ya de pequeños, a mantenerse erguidos, con “la cabeza derecha, y los hombros hacia atrás sin sacar el vientre.”⁵⁵² Antes, bajo

⁵⁵¹ Stefan Zweig, *Tres poetas de sus vidas. Casanova, Stendhal, Tolstoi* (1938), BackList, Barcelona, 2008, pp. 126-127.

⁵⁵² J. Ballexerd, *Dissertation sur l'éducation physique des enfants*, Paris, 1762.

la batuta del maestro de baile, se aprendía a adoptar esa postura como una pose elegante, ligera y sostenida hacia lo alto. Ahora la postura se convierte en posición recia, clavada en el suelo, en la eficaz espera del soldado que sabe que recibirá alguna orden, en “firmes”: ya no es una disposición hacia el juego cortesano. Por ejemplo, durante el siglo XVIII la pose elegante suele implicar llevar el vientre saliente, un poco hacia fuera y destacado por el chaleco desabrochado, mientras que la moda del XIX y en especial los uniformes, aprisionan el vientre y lo disimulan al tiempo que este se retrae, dando al tronco una forma ascendente, triangular, cuyo resultado es la clásica silueta viril de hombros separados y cintura estrecha.

En fin, todos los dispositivos e instituciones disciplinarias que van a tomar durante el siglo XIX formas definitivas (la cárcel, el taller de obreros, el manicomio, el internado, el cuartel) aparecen como estructuras de distribución de los cuerpos sobre el espacio, formas de vigilancia interna y externa de los sujetos. También aquí los espacios se corresponden con ciertas prácticas y los valores vinculados a éstas. La territorialización del espacio no sólo afecta al mundo exterior, a los edificios, sino también y principalmente al propio cuerpo. El prestigio de las academias militares como lugar en donde formar a los hijos de las clases dirigentes como digna alternativa a la universidad o al seminario, va a producir formas de disciplinamiento y de condicionamiento psicológico que se dan en condiciones de libertad restringida. A menudo la presión es demasiado fuerte y la personalidad de los jóvenes sometidos a la pedagogía militar sucumbe al extraño atractivo de la crueldad y de la abyección, se vuelven esclavos-verdugos y en medio de sus grandes ideales románticos de adolescencia se convierten en monstruos, como le sucede al joven Törless en la novela de Musil. Así expresa este ideal espartano un manual pedagógico de 1762:

Hay que acostumbrar a los jóvenes, incluso a los más cualificados... a sufrir de vez en cuando el hambre, el frío, el calor y las injurias del aire, a pasar algunas noches sin dormir más que dos o tres horas, a acostarse a menudo sobre el suelo, a estar a caballo días seguidos, a cargar con pesados fardos, en una palabra a endurecerse en todo tipo de fatigas.⁵⁵³

La intemperie ayuda a formar el cuerpo, a endurecerlo, lo fortalece. Perfeccionar el cuerpo significa hacerlo insensible. Claro que este sistema entra a formar parte de las prácticas punitivas del castigo corporal, que desde la obra fundamental de Beccaria, *De Los delitos y las penas* (1764), estará gradualmente dirigida más a reinsentar a los individuos en la sociedad y a insertar la disciplina en sus cuerpos que a buscar una forma de retribución del daño según la ley del talión, como en los casos de lesa majestad durante el Antiguo Régimen. La violencia frecuente, a menudo injustificada y aleatoria,

⁵⁵³ *L'élève de la raison et de la religion, ou traité d'éducation physique, morale et didactique suivi d'un supplément sur l'éducation des filles* (anon.), Paris, 1772, tomo I, pag. 326

hace indiferenciable la crueldad de los instructores de la propia rudeza del trabajo físico.

El sujeto racionaliza las posiciones e interioriza las formas de control mediante un doble mecanismo: distanciamiento de la mente con respecto al cuerpo para dominarlo, e introyección del sujeto dentro de sí mismo para alcanzar el estado mental que permita soportar las privaciones. Una especie de insensibilización del yo interno, un ocultamiento de la sensibilidad bajo la corteza del orgullo guerrero y la docilidad del cuerpo-autómata del soldado. Es decir, que de un dispositivo brutal de dominación de la infancia sustentado sobre el discurso del fisiólogo pasamos a la extensión de las prácticas disciplinarias a la juventud y la edad adulta, de forma profesionalizada. En la academia de cadetes, el joven encuentra otra institución idéntica a la que acaba de dejar en la escuela, o quizás simplemente fluctúa, como un elemento más de la maquinaria, de una forma a otra dentro de la misma institución bélico-educativa. Una institución de disciplinamiento, de control, de subjetivación modelizadora de las conductas y las formas corporales. Fatigas y endurecimiento, posturas compuestas, sostenidas (*soutenues*) forman parte del *affermisement*. En el último grado del proceso de modelización, se explica a los ejercitantes la finalidad y el sentido del ejercicio, lo que se espera de él y por qué debe hacer lo que hace; ya que, aunque se espera de él que obedezca sin preguntar por qué, también se espera que tenga los porqués interiorizados. La racionalidad de la eficacia internalizada por medio de métodos irracionales, conductistas, es igual a la barbarie sistematizada junto a una poética del dominio. Creo que la experiencia bélica del siglo XIX tendrá mucho de estos elementos de dominio y control. Me gustaría mencionar también que el propio Von Kleist, que tan bien supo definir lo indefinible que constituye la propiedad esencial de la *gratia*, fue él mismo un producto de la dolorosa disciplina prusiana de los cuerpos, que marcarían su formación en la escuela de cadetes. También su vida adulta como militar y escritor estará para siempre atrapada entre la presión de las pasiones y el esfuerzo de autodomínio, a lo largo de sus idas y venidas por la Europa de las guerras napoleónicas y que conducirán a su autoinmolación, propia del sujeto romántico⁵⁵⁴.

Hasta ahora hemos hablado de los manuales como el principal instrumento formativo del carácter y las costumbres según los criterios de la civilización, pero no son el único. La correspondencia epistolar fue, sin duda, uno de los medios preferidos de los padres y madres de los siglos XVII y XVIII para educar a su progenie a distancia. Las cartas de Mme. De Sévigné a su hija, por ejemplo, constituirán un modelo no sólo de valiosas enseñanzas morales sino

⁵⁵⁴ Zweig, Stephan “Heinrich von Kleist”, en *La lucha contra el demonio* (1999), Acantilado, Barcelona 2010, p. 171 y ss.

también estilísticas, de manera que ya en el siglo XX Proust recordará la fuerte impronta que el estilo de esa autora dejó en la manera de comportarse, escribir y hablar de su madre y su abuela. Otras obras conocidas son el *Avis d'une mère a son fils* de la marquesa de Lambert y *Advice to a Daughter* de Lord Halifax, ambos precedentes claros de la obra que vamos a analizar para cerrar este capítulo. Algo que suelen tener en común este tipo de documentos, a diferencia de los manuales, es que se trata de textos destinados a un uso privado, familiar, a menudo publicados tras la muerte o incluso contra la voluntad de su autor.

La obra a la que me refiero son las cartas de Lord Chesterfield a su hijo. Lord Philip Dormer Stanhope (1694-1773) fue un aristócrata inglés, apreciado por Swift y Voltaire, que escribe *in absentia* a su hijo ilegítimo, al que trata de conseguir un puesto aceptable en el funcionariado o la diplomacia de su país. A lo largo de toda esta correspondencia, que se extiende desde 1737 hasta 1768, el padre se esfuerza por trazar para su hijo el retrato del perfecto caballero y lo anima a imitar dicho modelo siguiendo al pie de la letra todas las instrucciones que él le da. La vergüenza y el resentimiento parecen planear constantemente sobre estas misivas: el lord se avergüenza de su hijo ilegítimo y lo envía a París a que se forme, lejos⁵⁵⁵. De hecho, las entrevistas personales cara a cara entre ambos no debieron ser demasiado frecuentes. La presencia paterna se hace manifiesta para el joven Philip como una voz admonitoria, demasiado formal, acompañada de una mirada invisible que lo espía en cada momento. Esta presencia ausente se hace notar asimismo como un complejo dispositivo de control y espionaje distribuido en torno a la figura del educando. Así, dice el lord a su hijo: “Recuerda que me enteraré con pelos y señales de todo cuanto digas y hagas en París, exactamente como si por arte de magia pudiera volverme invisible y seguirte a todas partes, como un elfo o un gnomo”⁵⁵⁶ y “... has de saber, en efecto, que seré minuciosamente informado de cada uno de tus actos, y prácticamente de cada una de tus palabras”⁵⁵⁷.

Estas cartas, producto de una mano invisible y de una mirada también invisible producen un ideal que se ofrece para ser reconstituido en el hijo, pretenden suplir la ausencia del padre y al mismo tiempo producir una segunda naturaleza en su vástago, la naturaleza social del hombre de mundo. Como dice el filósofo contemporáneo Jean-Luc Nancy, es la mano del escritor entrando en contacto con el cuerpo del destinatario a través del texto, formando un *corpus* de textos, un cuerpo⁵⁵⁸. El modelo del *gentleman* inglés propuesto por el corpus de Lord Chesterfield debe mucho aún a la cultura

⁵⁵⁵ No es que el hecho de tener un hijo ilegítimo fuera en sí vergonzoso en el siglo XVIII, sino más bien que sería inapropiado para un diplomático mostrarse en público junto a él.

⁵⁵⁶ Lord Chesterfield, *Cartas a su hijo*, Acantilado, Barcelona, 2006 (ed. e introd. a cargo de Marc Fumaroli, trad. de José Ramón Monreal) carta CCI del 8 de nov. de 1750, pp. 116.

⁵⁵⁷ *Ibid.* CCII sf. p. 117.

⁵⁵⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (2000), Madrid, Arena, 2003.

francesa, que reina todavía invicta entre las formas de civilización europea, con un claro influjo de los autores clásicos. El prototipo de imitación propuesto se presenta como una síntesis del *Orator* ciceroniano, el *Cortesano* de Castiglione y el *honnête homme* de La Rochefoucauld y La Bruyère (estos dos últimos son autores cuya lectura recomienda encarecidamente a su correspondiente). La escritura de cartas de tipo filosófico a familiares lejanos para dar cuenta del modo más correcto de vivir la vida fue un clásico de estoicos como Séneca o Marco Aurelio, pero el presente documento marca una diferencia fundamental respecto a aquéllos: Lord Chesterfield no se preocupa tanto de la salud del alma de su hijo, como de la aparente incapacidad de este último para cultivar el trato agradable en sociedad, ese arte del agrado del que venimos hablando. Para ello, el padre naturaliza las buenas maneras, pretende incorporarlas en el aparato de reacciones automáticas del hijo, igual que le hace aprenderse a Horacio de memoria. En opinión de Marc Fumaroli “encarna ese *habitus* moral que responde a una invención propia y a su vocación más individual y personalísima. Se ha convertido en su propia naturaleza. Es él mismo.”⁵⁵⁹ Lo artificial deviene naturaleza en el hombre social.

El *motto* que preside todas las epístolas es: *suaviter in modo, fortiter in re*⁵⁶⁰. Suave en las formas y fuerte en la cosa, donde “la cosa” es la voluntad de dominio, el espíritu de iniciativa. Aplicado a la apariencia del rostro el *leitmotiv* es *volto sciolto e pensieri stretti* (el rostro “suelto”, relajado, pero los pensamientos restringidos, ocultos). Ambos lemas, muy similares, resumen la filosofía del perfecto caballero que encontramos en Lord Chesterfield: el autocontrol y la disimulación como claves de la conducta social. El gobierno de los otros y el gobierno de sí están fuertemente vinculados por lazos de necesidad: la disimulación es un escudo, el secreto una armadura contra la penetración de los otros, y el control de las pasiones es lo que permite apropiarse y conservar los instrumentos de control sobre sí mismo, en primer lugar, y sobre los otros. *Qui nescit dissimulare, nescit regnare*, (para saber reinar hay que saber disimular)⁵⁶¹ cita Lord Chesterfield, como si estuviera recitando el catecismo de los poderosos del siglo anterior, Mazarino y Richelieu. También como éstos, y como los fisiognomistas cortesanos al estilo de Cureau de la Chambre, la observación se ha convertido en un elemento crucial de la actitud alerta del caballero: “Que el objeto de tu más serio estudio sea el gran libro del mundo; léelo una y otra vez, apréndetelo de memoria, adopta su estilo y hazlo tuyo.”⁵⁶² La disimulación implica, evidentemente, fingimiento en su vertiente activa, y así lo hace notar este padre amantísimo cuando advierte a su hijo que “en la vida de mundo hay que tener a menudo las dotes del camaleón”⁵⁶³ y le

⁵⁵⁹ Fumaroli, *op cit.* p. 14.

⁵⁶⁰ *Ibid.* carta CCXIII, 1 marzo de 1751, p. 171.

⁵⁶¹ Carta 15 de enero de 1748, que no consta en esta antología, *cit.* por Fumaroli en p. 34.

⁵⁶² *Ibid.* Carta CXCVII, 9 julio 1750, p. 96.

⁵⁶³ *Ibid.* Carta CCXII, 28 febrero de 1751, p. 169.

aconseja acudir a menudo al teatro para imitar las dotes interpretativas de los actores.

Cuando vayas al teatro –y espero que sea a menudo, pues es un pasatiempo muy instructivo– habrás observado sin duda la muy distinta impresión que causan los personajes según sean bien o mal interpretados. La mejor tragedia de Corneille, representada dignamente, interesa, atrae, emociona, afecta a tus pasiones. En el ánimo del espectador se alternan el amor, el terror y la piedad. Pero si los actores declaman y actúan mal, la misma obra provoca indignación y risa. ¿Por qué? Sin embargo, sigue siendo de Corneille, y su significado y argumento, bien o mal representados, no cambian; es, pues, precisamente la representación la que hace que varíe tan radicalmente el efecto. Aplícate a ti el mismo principio, y saca la conclusión inevitable: si quieres que te aprecien en la vida privada, o resultar persuasivo en una reunión pública, el aire, la mirada, los ademanes, el garbo, el modo de decir, lo correcto del acento, el énfasis justo y las cadencias armoniosas no son menos importantes que el fondo mismo.⁵⁶⁴

Compárese ahora el fragmento anterior, de una carta de Lord Chesterfield, con el siguiente texto, sacado del ensayo de Moncrif, del que ya hemos hablado antes y que el lord conoce evidentemente muy bien:

Generalmente, al hablar y actuar, adoptamos determinadas posturas del cuerpo, determinadas expresiones del rostro, del gesto, de la voz, que en cada país, a mi parecer, se acostumbra a considerar adecuadas para exteriorizar un determinado pensamiento, y saber hacer la elección más adecuada entre esas acciones, consideradas de lo más naturales, es lo que confiere el llamado *air d'éducation, air du monde*, en una palabra, todo aquello que recibe aprobación y aplauso de nuestra imagen externa, independientemente de lo regular o no de nuestros rasgos.

La gracia exterior depende, en quien habla, de este acuerdo entre lo que dice y los gestos con que se acompaña; es preciso que de lo uno y de los otros resulte, tanto para quien lo escucha o los ve, una misma idea en la mente.

Y así como el arte de los actores que descuellan en su profesión consiste en saber dominar los momentos supremos sin remarcarlos más de lo debido, en el matiz más conveniente al carácter y a la situación presente del personaje que interpretan, también las acciones de las personas de mundo resultan más o menos agradables según su mayor o menor delicadeza de espíritu y de sentimiento. Hay que hacer notar que, dado que estas convenciones que distinguen a cada país según la distinta condición de sus individuos, las expresiones del rostro, los ademanes y la entonación constituyen un *segundo lenguaje* [cita del caballero de Méré] que tiene un estilo propio y que denota, igual que la elección de las palabras y la manera de pronunciarlas, la extracción más o menos elevada o cuando menos una buena o mala crianza.

Sin duda alguna constituye una ventaja un continente exterior que nos anuncia causando una impresión favorable, pues acredita por adelantado las prendas posteriores de que podemos estar adornados; vemos a personas que, pese a entretenernos con temas de escaso interés, poseen el don de llamar, de acrecentar, de retener nuestra atención, bien por la manera en que nos miran, bien por la gracia que se desprende de su manera de conducirse, y que nos induce no sólo a admirarlas, sino también a descubrir en ellas una mayor agudeza de la que aparentan.⁵⁶⁵

Aquí la postura de Chesterfield y Moncriff sobre la antigua diatriba de las apariencias y las virtudes auténticas se traduce en una postura claramente anti-

⁵⁶⁴ *Ibid.* carta CCXI, 11 febrero 1751, p. 162.

⁵⁶⁵ Moncrif, *essai sur les moyens de plaire* (cit. en Fumaroli, pp. 30-31).

rousseauiana, aunque no se cita al filósofo. La esencia es fundamental, pero no sirve de nada poseerla si no se posee también la apariencia de virtud. El dominio de las técnicas actorales permite también al hombre de mundo controlar el flujo de información, evitar que los otros sepan demasiado sobre él y mantenerse en una posición ventajosa. El decoro y la gracia se presentan como las claves de la verosimilitud en la interpretación, que es lo que permite “mantener el tipo” en toda ocasión. Un buen actor puede brillar con un guión mediocre, si sabe dosificar las apariencias. Finalmente, Lord Chesterfield extiende su recomendación incluso al ámbito privado, sugiriendo veladamente a su hijo que adopte esa actitud también en su trato íntimo, para no perder nunca el hábito de la máscara ante los demás (“desconfía de las apariencias y de la exterioridad, pero paga a los demás con la misma moneda”). En última instancia, la esencia del éxito es inaferrable, un *je ne sais quoi*, una virtud elusiva que solo se conquista mediante la práctica del agrado: “Ahora te queda sobre todo aprender lo que es el placer, que suavizará y pulirá tus maneras, induciéndote a buscar y finalmente a hacer tuyas las *grâces*. El placer es necesariamente recíproco: no puede sentirlo quien no lo da. Para recibir placer es necesario gustar”. Estas afirmaciones, y otras del mismo tono, llevarán a Samuel Johnson a censurar duramente las cartas de Lord Chesterfield: *They teach the morals of a whore, and the manners of a dancing master*.⁵⁶⁶ En efecto, el maestro de baile es, junto al actor, una de las figuras que aparecen constantemente en las recomendaciones del lord a su hijo. “Es preciso que bailes bien, a fin de que sepas estar sentado o de pie, y tener unos andares airosos; cosas todas ellas que deberás aprender para agradar”.⁵⁶⁷

Espero que tus clases con Marcel avancen según lo deseado. Te ruego que las sigas, porque, aunque puedan parecer ridículas, son realmente importantes. Ruégale en particular a tu profesor que cuide el capítulo relativo al modo de utilizar los brazos. La distinción o no de una persona se juzga, efectivamente, más por ellos que por cualquier otra parte del cuerpo. Basta con la simple torsión o rigidez de una muñeca para que alguien pase por falto de elegancia. Otro aspecto que conviene cuidar es la forma de entrar en una estancia o de presentarse a quien se encuentra en ella. La que cuenta es la primera impresión, en parte porque es a menudo la que queda⁵⁶⁸

Marc Fumaroli traza, muy acertadamente, una similitud entre el retrato del hombre de mundo que nos presenta Lord Chesterfield y el cuadro de Tiziano, *El hombre del guante*. Un joven de aspecto aristocrático, del que solo se destacan el rostro y el cuello blanco de la blusa surge del fondo oscuro, enfundado en un traje negro. Su mirada permanece en suspenso, como expectante. No es una mirada espiritual, ni arrebatada, ni melancólica; toda su expresión, la tensión de sus miembros, su *tenue*, hablan de manera elocuente. Es el “momento pregnante” de la representación artística de un sujeto consagrado a

⁵⁶⁶ Citado en Fumaroli, p. 43.

⁵⁶⁷ Ibid, carta CCVI, 3 de enero de 1751, p. 139-140.

⁵⁶⁸ Ibid, carta CCVIII, 21 de enero 1751, p. 146-147.

la acción. Exteriormente parece erguido y calmo, pero interiormente está agazapado, como una fiera que acecha a su presa. *Suaviter in modo, fortiter in re*. Las manos del joven expresan de manera plástica esta máxima: una, desnuda, se apoya en la cintura y está vuelta al interior (la palma abierta que reposa delicadamente es la suavidad); la otra, enguantada, más visible, apoyada en alto, sujeta el otro guante (el puño cerrado es la fuerza). El joven espera algo, espera el *kairós*, el momento oportuno para entrar en escena y lanzarse al teatro del mundo: está listo para representar su mejor papel⁵⁶⁹. En cierto modo, esta idea va más allá de la mera metáfora, ya que entre los rasgos de la personalidad del lord que se nos revelan en la carta llama la atención su acentuado pigmalionismo. La mención de las variadas artes que aparecen en las cartas tampoco es casual: las recomendaciones en torno a los cuadros, las esculturas que debe adquirir su hijo (a veces para él y otras para sí mismo), los actores, la danza... se trata de modelar a su hijo invisible a partir del ideal que ha destilado a través de la experiencia de los años.

El padre, al igual que el amante Pigmalión, se propone “esculpir” a su hijo según las reglas del arte y luego insuflarle el soplo de la vida: la gracia, sin las que un hombre no es un verdadero hombre, porque no es “hombre de mundo”. Como sus propias manos no llegan a moldear la joven carne, deposita su tarea en otras manos que actuarán como intermediarios suyos. Al encomendarle a su hijo que se deje apadrinar por una vieja amiga (una mujer de edad avanzada es la mejor garantía para un joven que quiere introducirse en la mundanidad, porque siempre resulta respetable) lo hace con estas palabras:

Espero que tú seas *du bois dont on en fait* [de buena pasta]; si es así, encontrarás en ella a una escultora excelente, que sabrá moldearte como mejor le guste. La versatilidad de comportamiento es tan necesaria en la vida social como lo es en política la flexibilidad. Hay que ceder para imponerse, humillarse para ser exaltado; es preciso, como San Pablo, hacerse siervo de todos para ganarse a algunos...⁵⁷⁰

Ser dúctil y maleable como la cera, pero no ceder en lo fundamental, o como dice el conocido proverbio oriental: ser como el junco que cede y luego recupera su postura original; saber ceder para vencer. Esto no implica, por supuesto, rebajarse o mostrarse servil, ya que tal cosa nos anularía como receptores eventuales de la deferencia debida a la *dignitas*: “Los que saben presentarse tienen un cierto aire de dignidad, sin la menor sombra de orgullo, que se gana de inmediato su simpatía y respeto”⁵⁷¹. Pero para agradar, sobre todo hay que desearlo, y es precisamente este deseo de complacer de lo que carecía el joven Philip, que, por los comentarios de su padre (no se conservan

⁵⁶⁹ Fumaroli llega incluso a comparar la formación del joven gentleman inglés a la del onnagata, el actor japonés de kabuki que interpreta papeles femeninos. Aunque el paralelismo parece un poco arriesgado, no deja de ser interesante considerar el París dieciochesco como una “escuela de onnagatas.

⁵⁷⁰ Ibid. carta CCXII, 28 de Febrero de 1751, p. 168.

⁵⁷¹ Ibid, carta CCVIII, 21 de enero 1751, p. 147.

las respuestas a estas cartas) parece que prefería sus libros, el estudio, una vida tranquila ajena al mundanal ruido y que acabaría casándose con una joven de clase baja, lo que significó la ruptura de relaciones con su obsesivo padre.

Lord Chesterfield fue un maestro en el difícil arte de las máscaras y del agrado que deseaba fervientemente convertir a su joven pupilo en un digno sucesor; quería pintarlo, esculpirlo a su imagen y semejanza, como un demiurgo narcisista. El proceso de mimesis es complejo, “no se trata de un simple calco mecánico, sino de un acto de regeneración del modelo, como la misma paternidad [...] ... la ley natural de lo Mismo y lo Otro que hacía de la mimesis una función vital común a la generación biológica, la invención en las artes y la educación humana.”⁵⁷² Pero el hijo, simplemente, no lo desea. A pesar de haber sido instruido minuciosamente durante veinticinco años (o a caso precisamente por ello) se muestra torpe, hosco, desgarbado y poco interesado en asuntos de política o en las maneras refinadas. El modelo de Lord Chesterfield está construido a la medida de los grandes personajes de la época: Horace Walpole, Lord Caylus y él mismo, pero no encaja con un hijo bastardo del que se avergüenza y con el que nunca o casi nunca se encuentra en la misma habitación para respetar una regla tácita de la buena sociedad: se puede favorecer a un hijo bastardo, pero no mostrarse en público con él. Nepotismo sí, afecto paternal, no. Recordemos que la represión de las emociones era uno de los aspectos fundamentales de la estética y la ética del perfecto caballero inglés.

Hasta aquí hemos realizado un largo recorrido, tan minucioso como me ha sido posible, por el camino accidentado e irregular que son los propios textos. A menudo el hilo del discurso se ha vuelto denso por la polifonía en que varios autores se superponen, se elogian o critican, y se saquean unos a otros. He querido, de este modo, mostrar por un lado la tensa y densa red significativa de textos que constituyen el sustrato de los saberes del cuerpo y la conducta según las normas de cortesía aproximadamente desde el siglo XVI al XIX, con un énfasis particular en el XVIII. Por otro lado, he querido mostrar los textos tal cual se presentan ante el investigador, con sus superficies rugosas, su falta de sistematicidad, su carácter espurio o plagiarlo, su palpitante complejidad, para que el lector tome conciencia del tipo de elementos que constituyen nuestro material de trabajo. Hemos mencionado, donde era posible, algunos datos sobre el origen o la vida de los autores, no con la intención de atribuir a cada autor en particular el privilegio interpretativo de sus propias palabras (esto no tendría tampoco demasiado sentido, ya que como queda dicho, la mayor parte de estas obras son más colectivas que individuales, van de la colectividad a la colectividad, son propiedad de la comunidad de actores sociales) sino porque también sus vivencias, sus particularidades, las experiencias vitales de cada uno forman parte de ese

⁵⁷² Fumaroli, *op.cit.* p. 24.

complejo mosaico y ayudan en gran medida a comprender el sentido del conjunto. No es casual que Erasmo fuera clérigo, Callières diplomático, o que Faret fuera educado por los jesuitas. Probablemente, si Lord Chesterfield hubiera tenido un hijo legítimo al que legar su patrimonio material y espiritual, no hubiera escrito tantas cartas a un bastardo que vivía en el continente y cuya mayor aspiración, probablemente, era que su padre le dejara en paz.

En las próximas páginas de este estudio trataré de analizar de manera específica los elementos que han aparecido ya a través de los textos, de forma sistematizada, a saber, los espacios de presentación de los sujetos y las prácticas de construcción de los mismos mediante diversas técnicas y artefactos. Este estudio nos llevará a indagar tanto en los factores materiales de la aparición del individuo moderno dentro de la sociedad, como en las circunstancias de su evolución psicológica, a partir de dos áreas de conceptualización, lo público y lo privado.

3.3. Los espacios de aparición de la persona

Llegados a este punto de la investigación, me parece oportuno proponer un análisis de al menos tres de los elementos fundamentales del tejido textual que hemos presentado en el apartado anterior como un conglomerado de prácticas, valores y normas. Estos aspectos son (i) los espacios en que se “produce” el sujeto; (ii) el sistema de la moda como conjunto de artefactos vinculados a una determinada valoración, muy estrechamente relacionada con el vector temporal, y finalmente (iii) las prácticas de transformación del sujeto o autopoiesis por medio de prácticas que llamaremos “cosméticas”. Comenzaremos por los espacios.

Pese a la voluntad de sistematización anteriormente citada, no es sino con una gran cautela que puede emprenderse la definición de lugares, si se tiene en cuenta que nunca pueden tomarse esos espacios de manera aislada con respecto a las personas que los habitan, los construyen o se sirven de ellos en formas variadas. Tampoco es posible olvidar que los “espacios mentales” son también lugares en los que emerge la substancia del sujeto, que a veces se yuxtaponen con los espacios físicos, transformándolos, o bien florecen en el lugar de origen, el cuerpo. El cuerpo como prisión del alma, el cuerpo como obra de arte o artefacto al servicio de una mente, el cuerpo como estructura susceptible de numerosas variaciones, son otros tantos lugares, las distintas formas de ese habitar que constituye nuestra experiencia de los otros y del mundo. De este modo, daremos por buena la distinción inicial de Hannah Arendt entre espacios públicos vinculados a la *vita activa* y espacios privados vinculados a la *vita contemplativa* tal y como aparece en la cultura grecorromana, y parece que se conserva de manera relativamente estable durante el medioevo. Pero solo como punto de partida, ya que como la misma Arendt nos explica...

La emergencia de la sociedad –el auge de la administración doméstica, sus actividades, problemas y planes organizativos- desde el oscuro interior del hogar a la luz de la esfera pública, no sólo borró la antigua línea fronteriza entre lo privado y lo político, sino que también cambió casi más allá de lo reconocible el significado de las dos palabras y su significación para la vida del individuo y del ciudadano. No coincidimos con los griegos en que la vida pasada en retraimiento “con uno mismo” (*idion*), al margen del mundo, es “necia”, ni con los romanos, para quienes dicho retraimiento sólo era un refugio temporal de su actividad en la *res publica*; en la actualidad llamamos privada a una esfera de intimidad cuyo comienzo puede rastrearse en los últimos romanos, apenas en algún período de la antigüedad griega, y cuya peculiar multiplicidad y variedad era desconocida en cualquier período anterior a la Edad Media.⁵⁷³

⁵⁷³ Hannah Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós, 2005, p.61

Si bien el análisis de Arendt está centrado en la política y aquí nuestra definición de lo público no tendrá necesariamente que superponerse con el concepto de representación en términos políticos, sino que adquiere una autonomía propia (en el sentido de presentación del sujeto ante los otros) encuentro este análisis pertinente para el tema que nos ocupa. Efectivamente, fuera de la esfera política parece que con la modernidad lo público y lo privado comienzan a contaminarse mutuamente de tal forma que al final existen más espacios contaminados, híbridos, metaestables, vastas plazas liminares de experiencias entre el dentro y fuera, que espacios propiamente internos o externos. No obstante esta mutua contaminación, las polaridades de lo público y lo privado siguen funcionando como marcas de referencia en torno a las que se articula la vida de los individuos. Las recomendaciones de Lord Chesterfield a su hijo en el sentido de que no deje de comportarse en privado como lo haría en público; o la forma que tienen los personajes de la novela de Jane Austen, particularmente el matrimonio Bennet, de tratarse entre sí, son buenos indicadores de ese florecimiento de formas de conducta propias de lo público en los espacios de la intimidad. El actor social sigue siendo un actor, incluso cuando se encuentra en su propia casa. En el ámbito de la agencia, la sustitución de la acción por la conducta, y de ésta por la burocracia marca una separación progresiva entre los medios de la acción y la acción misma, al tiempo que valores y virtudes privadas como el “carisma” comienzan a resultar cada vez más relevantes en el foro público.

Comparada con la realidad que proviene de lo visto y lo oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima –las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos- llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales.⁵⁷⁴

No es suficiente con ser yo para que sea efectivamente yo mismo: necesito que ese yo sea reconocible, en cada momento y en cada lugar, por los otros. Incluso cuando estamos solos, a menudo nos sorprendemos actuando como si hubiera un público escondido espiando nuestros gestos y palabras, nos desdoblamos en soliloquios que son diálogos fingidos, o interiorizamos la autoridad del otro que nos limita (la figura del padre, el superyó), como hacía Chesterfield al aterrorizar a su hijo con esa cualidad preternatural de estar ahí sin estar realmente para espiar cada uno de sus movimientos. La identidad es una propiedad intersubjetiva, forma parte de lo que llamamos el “sentido común” de las personas⁵⁷⁵. Arendt afirma que “la presencia de los otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y

⁵⁷⁴ *Ibid.* p. 71.

⁵⁷⁵ En este sentido “identidad” tendría, en este estudio, el sentido que le dio Erik Erikson: es el punto de confluencia entre aquello que una persona desea ser y lo que el mundo le permite ser. *Cit.* en Sennett, *La caída...*, p. 137.

de nosotros mismos”⁵⁷⁶. A este fenómeno se une, ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX un movimiento inverso, el auge de la experiencia privada centrada en la aparición de una nueva forma de experiencia, lo íntimo, que tan bien relata la novela (un género surgido con la misión de elevar a las más elevadas cimas del arte la experiencia a menudo banal del sujeto inmerso en sus coordenadas de vida cotidianas) y, según la tesis de Richard Sennet, la decadencia de la esfera pública. Estos no son movimientos contrarios, sino paralelos, que conducen en una misma dirección. El espacio de lo íntimo sólo toma cuerpo a partir de su contraposición con el espacio de la exposición a los otros, que constituye su negatividad, a través de un relato que estructura la transición entre ambos. El lugar de construcción de los sujetos en la modernidad es la narración, de manera que nuestra identidad será, cada vez más, una identidad narrativa⁵⁷⁷. No somos capaces de dar cuenta de nosotros mismos ante los otros, ni ante nosotros mismos, si no es a través del relato. Pero no sólo eso, también los sistemas normativos de conducta se asimilan mejor mediante la anécdota, el cuento infantil, el *exemplum*. Todo sucede en el dentro-fuera permanente de la presentación y la representación: el teatro real y el teatro interior de la mente no son legibles, como lo querría la teoría subyacente al uso convencional de la metáfora de la máscara, en términos de verdad y simulacro, cuerpo y sombra o ser y no-ser, sino que todo depende de la asignación de relevancia que el sujeto hace con respecto a su propia experiencia, a lo vivido. Vivir es estar a medio camino entre lo físico, lo artefactual que hay en nuestros cuerpos y en los espacios que construimos para cobijarnos, y la ficción que da sentido a esas realidades. El espacio físico y el espacio psicológico, lo público y lo privado son el lugar de emergencia de máscaras sin rostro, copias sin original de algo que está más allá, y al mismo tiempo, más acá del yo.

3.3.1. El espacio interior psicológico y su representación.

La cuestión del lugar que ocupa el sujeto está relacionada con la antigua disputa de la verdad y las apariencias. Si las percepciones abstracta del tiempo y el espacio son, como decía Kant, los *a priori* de la experiencia, no es menos cierto que los lugares y tiempos en los que efectivamente se da el sujeto son, en su especificidad, percibidos en tanto que fenómenos, producto de las coordenadas específicas de la ubicación de ese sujeto en contextos concretos. Si olvidamos por un momento, de manera premeditada, el viejo supuesto de que toda apariencia es engañosa y, por tanto, fuente de eterna mistificación, veremos, como decía Hannah Arendt, que en última instancia siempre

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Con respecto al tema de la identidad narrativa, *vid.* Ricoeur, Paul, *Time and narrative III* (1983), Chicago, University of Chicago Press, 1988; Cavarero, Adriana, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*(1977), London-New York, Routledge, 2000.

dependemos de las apariencias. Incluso (o precisamente) cuando queremos ir más allá de ellas. Para llegar a la verdad subyacente, no queda más remedio que partir de lo visible, tangible, audible, degustable. El propio Kant establece, en la *Crítica de la Razón Pura*⁵⁷⁸ que las apariencias tienen que poseer fundamentos que no sean fenómenos. Así pues, el noúmeno está también señalado en la apariencia, y la tarea del filósofo, como la del científico, es desentrañar ese universal oculto en lo particular, desvelarlo. También el anatomista que abre el cuerpo para ver en su interior el misterio de la vida que lo anima, privilegiando el tacto y la vista, participa de esta primacía de las apariencias. El uso del bisturí es, finalmente, una prolongación de ambos sentidos, lo que permite apartar con precisión las capas que estorban a la vista y ayuda a ésta a abrirse paso a través de la carne hasta los órganos. El instrumento óptico o quirúrgico no sólo abre nuevos espacios, también los crea; igual que el machete del explorador abre una hendidura en la selva que le revelará, como su tesoro máspreciado, el templo que duerme en su interior. En palabras de Merleau Ponty, sólo se puede huir de las apariencias a través de las apariencias.

Entonces ¿qué es ese aparecer de los sujetos que emergen de la oscuridad?, se pregunta Arendt. Para ella, como para el biólogo Portman, el organismo humano se exhibe y se oculta en un doble movimiento; así pues, a menudo se ha errado al postular la pregunta fundamental de toda investigación, ya que el problema no es qué sea algo, sino cómo aparece. Ese es el auténtico problema del científico, y al decir esto sustituye la ontología de los seres y los entes por una fenomenología, una ciencia de la apariencia, del mostrarse.⁵⁷⁹ Auténtico es, en este caso, aquello que se manifiesta por sí mismo, donde la auto-exhibición sería una función natural antes de devenir un producto cultural, algo consubstancial a la emergencia de los sujetos en el espacio de su experiencia.⁵⁸⁰

Más adelante Arendt nos planteará otra de las preguntas claves de la filosofía: ¿dónde estamos cuando pensamos? Esta es una pregunta que no espera respuesta, sino que funciona como auténtico motor del pensamiento, e ilumina el aspecto espacial del proceso cognitivo con una luz que nos impulsa a seguir avanzando en ese sentido. Ambos interrogantes, el que pregunta por el surgir de los organismos y el que indaga en la ubicación del ser pensante remiten insistentemente a un núcleo común, que podríamos formular de la siguiente manera: ¿cómo se manifiesta el yo interior? Pensar es estar fuera del

⁵⁷⁸ Kant, *Crítica de la Razón Pura*, B565.

⁵⁷⁹ Me resisto aquí a emplear el término “fenomenología” debido a sus múltiples variantes según contextos y autores diversos. La propia Arendt evita usar este término, probablemente para no dar pie a críticas extemporáneas. Creo no obstante que, si puede usarse este término en el presente contexto sería más en el sentido de una fenomenología de la percepción al estilo de Merleau-Ponty que en un sentido más propiamente hegeliano (como ciencia de la experiencia de la conciencia).

⁵⁸⁰ Hannah Arendt, *La vida del Espíritu*, Paidós, Madrid, 2002, pp. 47 y ss.

mundo, en un no-lugar, en una forma de *epoché* o suspensión de las coordenadas apriorísticas de espacio y tiempo, que es lo que permite que el pensamiento se de⁵⁸¹. El sujeto que se retira temporalmente del mundo, deja a un lado el principio de realidad y se concentra en el fluir heraclíteo de sus propios pensamientos. “Eso no demuestra –dice la filósofa- que exista otro mundo, distinto del que participamos en la vida cotidiana, pero significa que la realidad y la existencia, que sólo podemos concebir a partir del espacio y el tiempo, pueden ser suspendidas temporalmente, perder su peso y, con éste, su significado para el yo pensante”⁵⁸². O, en palabras de Paul Valéry “unas veces pienso y otras soy”.

La retirada del mundo como premisa del pensar y del pensar-se uno a sí mismo es lo que instituye el espacio privado de la *vita contemplativa* según la práctica del ascetismo y la mística, y también de la filosofía. Pero también cuenta la mirada de los otros que contemplan con admiración o suspicacia al que se retira, ya que sin ellos su gesto quedaría inerte, sin sentido. El Sócrates “autista” que se aleja de los otros para poder pensar a gusto prefigura ya al *idiotés* helenístico, pero son los convidados al banquete que comentan el episodio los que nos dan a conocer la grandeza de este gesto⁵⁸³. El filósofo no pertenece a ningún lugar, por eso es un apátrida, y al mismo tiempo pertenece a todos los sitios, por eso es cosmopolita. Su punto de referencia es el “en todas partes” del pensamiento, que es en realidad un “en ningún lugar”. Los filósofos aman ese no-lugar como si se tratara de un país, única patria posible. Esta condición no pertenece únicamente a los filósofos; el filósofo, o el místico, es quien decide consagrar su vida a la experiencia interior, a la experiencia de la conciencia o de la revelación sublime de lo inefable. Y sin embargo todos los hombres comparten esta patria común, ese lugar utópico que es también una heterotopía: un lugar donde se dan cita todos los lugares, que los abarca todos porque no está contenido en ninguno, como *El Aleph* de Borges. El ser humano trasciende temporalmente su naturaleza finita en el ensimismamiento. Durante unos instantes hace a un lado el *sensus communis* que lo mantiene conectado a la realidad común, mundo intersubjetivo, y queda autocontenido en un movimiento expansivo de la conciencia.

Esta experiencia del ensimismamiento, que se ha vuelto tan valiosa, es liberada en la modernidad de los lindes que la retenían como existencia propia

⁵⁸¹ Podemos pensar también en Descartes, tumbado en su cama, escribiendo “pienso luego existo”. Y sin embargo esto tampoco es totalmente cierto, ya que yo soy también mi cuerpo, y mi cuerpo no deja de estar en el mundo porque yo piense. Si un ascua salta de la chimenea y quema a Descartes en un pie, éste deja de pensar y comienza a sentir dolor; no por ello deja de existir. Eso sin contar la duda sobre la existencia y la humanidad de los individuos que no piensan, como niños pequeños, ancianos seniles, soñadores...

⁵⁸² *Ibid.* p. 219.

⁵⁸³ Es característico de la figura Sócrates esta ambivalencia del gesto, el que se tapa el rostro con un velo pero espía la reacción de su interlocutor asomando un ojo por debajo de un pliegue, o que se retira en soledad pero permanece a la vista para dar testimonio de su recogimiento. Es un estar-y-quequedarse, un mostrarse ocultándose que da cuenta de la condición teatral, exhibicionista, del ser humano.

del religioso o el filósofo apartado de la esfera pública de la actividad. Los instrumentos de esa liberación son el arte: la pintura y la novela principalmente.

La pintura francesa entre 1750 y 1781 ha sido objeto de investigación por parte del historiador del arte Michael Fried. Su hipótesis consiste en identificar un conjunto de problemas técnicos, o mejor dicho, representacionales, comunes a la mayoría de los autores de ese período; desde los considerados por la crítica actual como insulsamente moralistas, como Greuze, hasta otros cuya tímida genialidad resulta indiscutible, como Chardin⁵⁸⁴. Este conjunto de problemas están relacionados con la presentación verosímil de las cualidades subjetivas de las personas y con el lugar del espectador frente a la obra de arte. El estudio se centra particularmente en estados mentales como la lectura, la pena, el sueño o el juego, en donde la atención parece concentrada hacia el interior, ajena a lo que sucede en el mundo circundante, y que Fried denomina *ensimismamiento*. Por su parte, el artista desea fuertemente escapar de las consecuencias teatralizadoras de la presencia necesaria del espectador frente al cuadro y lo lleva a cabo, como pone de relieve la crítica de Diderot en sus *Salons*, haciendo como si éste no estuviera allí. Los cuadros que hacen guiños al espectador producen un cierto “empacho visual”, y comienza a considerarse como una cualidad intrínseca a la obra de arte esta capacidad de prestidigitador para hacer desaparecer al público. Este movimiento se enmarca en la llamada reacción anti-Rococó, que a partir de 1747 aproximadamente provoca un alejamiento de la pintura exquisita, sensual y decorativa que había imperado durante treinta años. Aunque esto no significó su extinción definitiva; este tipo de arte se mantendría hasta la Revolución a través de autores como François Boucher, conocido por su pericia al representar escenas de íntima coquetería en un estilo amanerado que lo convirtió en el favorito de Mme de Pompadour, y a su discípulo Fragonard, famoso por su tela *El columpio* (1767).

A mediados del siglo se produce un agotamiento del gusto por las fórmulas manieristas y sofisticadas del Rococó y una vuelta a la severidad moral de los temas y las anécdotas que epitomiza la obra de Greuze. La familia pobre reunida junto al fuego, en un recogimiento ejemplar, escuchando las palabras de agradecimiento del patriarca o leyendo juntos la biblia, sin que ningún acontecimiento ajeno a la lectura logre perturbarlos (ni siquiera el pequeño pillastre que juega aburrido con su perrito) que ahora nos resultan hipócritas en su otro amaneramiento, el amaneramiento moralista de las obras de

⁵⁸⁴ La tesis central del libro es que la principal función del arte de la modernidad en el siglo XVIII ha sido negar o neutralizar de forma ostensible la presencia del espectador, establecer la ficción de su inexistencia como tal ante el cuadro. La paradoja consiste en que sólo a través de esa ficción podía atraerse y fijarse la atención del espectador hacia el cuadro; mientras que los recursos teatrales del barroco tenían por objeto atraer y retener la mirada del espectador, en el s. XVIII habría que ignorarlo para llamar su atención. Fried, Michael, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (1980), Madrid, La balsa de la medusa, 2000.

Dickens, fueron escenas que se convirtieron en el estandarte de la reacción anti-teatral. Efectivamente, como veíamos en el caso de la crítica jansenista al teatro, también la crítica de la pintura (que, por cierto, nace en ese momento junto con los salones como lugar de exposición) se caracterizó por su reacción contra lo teatral; aunque esta vez los ilustrados libertinos también estarán de acuerdo. Así, dice Diderot: “ Otra cosa que me choca son las costumbres de los pueblos civilizados. La educación [*politesse*], esta cualidad tan encomiable, amable, dulce, tan estimulante en el mundo, es desagradable [*maussade*] en las artes imitativas”. Es decir, lo que está bien en el mundo no siempre lo está en ese otro mundo imaginario que abre el arte, del que hay que desterrar todo lo afectado, ya que *tout ce qui est romanesque est faux et manieré*. Una de las grandes preocupaciones del siglo XVIII, un siglo dolorosamente autoconsciente, es precisamente conseguir el mayor grado posible de verosimilitud en la representación de una naturalidad sin trabas. Esto no es ir contra el teatro, es llevar la ejecución dramática hasta sus últimas consecuencias. Diderot trata de redimir no sólo el teatro, sino la teatralidad inherente a la vida, dotándola de una mirada distanciada del actor sobre sí mismo. Este distanciamiento se aplica también al artificio por el que los personajes del cuadro fingen no ver el ojo que los contempla; pero para Rousseau, como veíamos en su respuesta a la *Carta a D’Alembert*, el teatro no se puede redimir. Ambos, Rousseau y Diderot, coinciden al fin en que no hay ningún aspecto de la vida social que no esté comprometido en el peligroso ámbito de la espectacularidad, que no sea teatralizable y teatralizador.

La necesidad de la naturalidad como forma estética se traduce en el imperativo *soyez naturel!*, orden paradójica por antonomasia. Por supuesto, la gracia también participa de esa naturalidad del gesto, una naturalidad que Fragonard trataba de imitar a su modo profundamente artificioso y banal, en la elegancia juguetona de la joven que pierde su zapato al balancearse en su columpio, crepitando entre telas de *crêpe* rosado. No sólo los partidarios de la reacción anti-Rococó, sino también sus abanderados, como Fragonard, muestran interés por este tipo de escenas en que se impone el silencio de la intimidad⁵⁸⁵. Esta obsesión por la actitud natural es típica de Diderot en tanto que hombre de su tiempo, y aunque puede que no aparezca en todos sus predecesores o contemporáneos de una manera tan explícita, tampoco les es en absoluto desconocida. Hay en esa actitud una tendencia al extrañamiento y a la dislocación en el acto de negar la presencia del espectador, en su intento de desteatralizar la mirada. Este cambio instituye un nuevo tipo de objeto, que se presenta no en tanto que ofrecido a la mirada en forma de exhibición teatral, sino como algo oculto y desvelado, la penetración de un secreto íntimo. Como consecuencia de la emergencia de este tipo de objetualidad,

⁵⁸⁵ *Vid.*, por ejemplo, la acuarela de Fragonard *La lecture* 1780.

surge un nuevo tipo de espectador que se manifiesta *in absentia*, como algo que se retira, un resto o un espacio vacío⁵⁸⁶.

Las garantías de esta ilusión de espontaneidad en el arte aparecen, en la pintura de Greuze, bajo la forma de una multitud de pequeños incidentes cuyo efecto habitual en el conjunto de personas que integran la escena sería distraerlos, pero que no lo consigue, focalizando la atención del espectador en la intensa concentración de los personajes. Las figuras ensimismadas, tanto en solitario como en medio de una reunión, no piden el beneplácito del espectador, no lo miran y no se preocupan de él, como tampoco de lo que sucede a su alrededor. Cabría sostener que este tipo de problemática y de efectos no se inventan en el siglo XVIII, lo cual es cierto. Bien podría interpretarse la reacción anti-Rococó como una secuela de una forma de representación que habían popularizado algunos pintores holandeses. Ya en 1650 encontramos en la obra de Jacob Jordaens *El rey de las habas* una escena bulliciosa de orgía plebeya en la que un pandemónium de cuerpos ríen y adoptan las fisonomías más pintorescas en torno a la mesa, mientras brindan festejando al obeso “rey”. Todo es vivacidad, fugacidad y ebriedad en este cuadro. Todo, excepto una figura. Suspendida en medio de la composición, de frente a nosotros, aunque sin mirarnos, con los ojos perdidos y sosteniendo un tenedor en un gesto interrumpido, una mujer, la “reina”, permanece absorta y ajena a todo lo que sucede a su alrededor, a las risas y los gritos vulgares de su séquito. ¿Dónde está la mujer? En ningún lugar, diría Hannah Arendt, está dentro de sí, está ensimismada.

A menudo los personajes ensimismados aparecen vinculado a actividades que ponen de relieve el grado de introspección y la forma de vida de quienes los ostentan. Las representaciones de la vida de San Agustín de Carle Van Loo destacan el poder de la persuasión del verbo divino sobre el auditorio; los escribas dejan de copiar y se paran a escuchar, extáticos, las palabras del padre de la Iglesia. Hay aquí una fusión de los elementos expresivos e introspectivos, un código formal que sirve para expresar la tensión y la atención mantenida por un grupo de figuras en torno a un hecho milagroso (en este caso el verbo). Estas escenas de persuasión retórica son, vistas a la luz del ensimismamiento, mucho más que eso, son la expresión de una interioridad que se manifiesta y absorbe al auditorio en su propia experiencia íntima de revelación.

Fuera ya de la pintura de temática religiosa, es notable cómo han cambiado las relaciones entre expresión e introspección. Durante la primera mitad del siglo XVIII se consideraron mayoritariamente insulsas y fueron criticadas por su falta de variación, de emoción, de *picquant*; pero a partir de finales de los cuarenta va a surgir una nueva sensibilidad crítica más “filosófica”, encabezada por Diderot. El estado ensimismado, que se muestra como un vacío del cuerpo y de la mente, como un no-estar-ahí va a convertirse, de la

⁵⁸⁶ Es imposible aquí no pensar en la muerte del autor, anunciada en literatura por los filósofos del siglo XX como Roland Barthes, Foucault, Blanchot, Agamben.

mano de los maestros pintores y los críticos, en la mejor manifestación de la subjetividad, es decir, de aquéllo que hace al ser humano único. Otra figura preferida es la del eremita o el filósofo, desde el *Filósofo meditando* (1632) de Rembrandt hasta *Un philosophe occupé de sa lecture* (1734), de Chardin. En la lectura se produce el descentramiento cognitivo del sujeto, un estar entre dos tierras. El filósofo ensimismado, que ha detenido durante un instante su lectura para meditar, con la mano aún sobre la línea, es el epítome de esta relación. Incluso la luz, el espacio y las ropas escogidas por Chardin para adornar a su filósofo nos recuerdan a Rembrandt. Esa luz densa, de una consistencia casi táctil, refleja a la perfección la materialidad y densidad del pensamiento, que, a pesar de todo, siguen siendo intangibles.

En cuanto a la propia autopercepción del filósofo a través del arte, resulta interesante una anécdota que cuenta Diderot: el filósofo se queja del retrato que le hizo Louis-Michel Van Loo, refiriéndose a sí mismo como posando en la actitud de un Secretario de Estado, “como una vieja coqueta que aún quiere agradar”. Incluso dice expresamente de su propia representación “llevo una máscara”. En cambio, Diderot elogia otro retrato suyo, hecho por un pintor mucho menos célebre (un tal Garand) en el que está retratado “en el acto de pensar”, con la mirada perdida y la cabeza apoyada sobre la palma de la mano. A juzgar por un grabado del mismo autor que copia esta obra, es difícil decir a ciencia cierta en cuál de los dos retratos Diderot se parecería más una vieja coqueta, a los ojos de un espectador externo. El amaneramiento del retrato elogiado por el filósofo, en su esfuerzo por representar al pensador pensando, despojado de peluca, con una actitud cursi y soñadora, es testimonio del intento burdo por parte del pintor de representar el auténtico yo del filósofo, y del filósofo por imitarse a sí mismo en una pose de intimidad convincentemente “personal”. Pero al margen de estas consideraciones, lo interesante es que la anécdota de la opinión que merecían a Diderot estos dos retratos suyos ejemplifica perfectamente el problema. Diderot se plantea que uno refleja su verdadera identidad privada, su yo pensante, por medio de una representación pautada del filósofo que piensa. El otro retrato, lo rechaza como demasiado oficial, demasiado público y formal para verse identificado con él en su fuero interno. Sin embargo, este último podría parecernos más “sincero”, en el sentido de que hace manifiesta la convención que hay en la representación, mientras que el primero finge que ésta no existe.⁵⁸⁷

También en el sueño se produce el tipo de efecto deseado: el *oubli de soi*. En *L'Erémite endormi* (1750), Joseph-Marie Vien representa a un anciano que acaba de quedarse traspuesto con el violín todavía en la mano y una calavera cerca. Ambos objetos actúan como recordatorios: el primero nos dice que la actividad que realizaba previamente el eremita era también de carácter ensimismado, pues la música aísla; el segundo elemento es del orden barroco de la *vanitas*, una advertencia sobre la fugacidad del mundo que, colocada en

⁵⁸⁷ Diderot, Denis, *Salón de 1767*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2003, pp. 77-78.

relación con las verduras que atestan el suelo de la escena, nos dan una idea del no-lugar, de ese entre-lugares que constituye el domicilio actual del ermitaño. El libro junto a él atestigua, como otro elemento más, que esa persona está consagrada a la *vita contemplativa*. Greuze destaca esta función del sueño como interrupción temporal de las actividades mundanas desde una perspectiva más claramente puritana en *Le petit paresseux* (1755) o *La Tricotense endormie* (1759). Ambos niños dejan lo que están haciendo (estudiar, tejer) y entran súbitamente en un estado de inconsciencia. Son cuerpos ociosos que, sorprendidos por el sueño en medio de su labor, interrumpen el curso de la *vita activa*. Estas escenas nos permiten apreciar la estrecha relación entre ensimismamiento e inconsciencia: evocan la experiencia real del sueño como estado interior, como una forma de estar en el mundo sin ser conscientes de ello.

Por el contrario, también la atención intensamente concentrada en algo puede ser un medio para que el espectador repare en la intensidad con que el personaje se aísla de su mundo y del nuestro para hacer algo que está más allá de los límites de lo visible. Tanto en el joven *Éscolar que estudia su lección* (1757) de Greuze como en *La Bonne Éducation* (1753) de Chardin, el estudio es el motivo principal. La jovencita que, compungida, trata de recordar las palabras para recitar su lección a su madre, que la observa con atención, así como el joven que mira “más allá” del libro, con la mirada vidriosa, memorizando lo que acaba de leer, hacían las delicias de los críticos de su tiempo. Esta admiración estaba motivada no solo por la pedagógica bondad del tema, sino sobre todo por la pericia de los artistas al representar ese recogimiento y concentración psicológica. También los estados mentales más propiamente emocionales producían efectos similares, como podemos ver en *Une jeune fille qui a cassé son miroir* (1763), donde la angustia del mal pronóstico se plasma en el rostro de la joven y en toda su postura corporal, que se inclina formando un ángulo oblicuo con el suelo. El desorden de bagatelas y objetos domésticos que se acumulan en un desorden cuidadosamente orquestado a su alrededor, así como el *deshabillé* que lleva la joven, contribuyen a darle a la escena ese aura de domesticidad, de intimidad, que es el toque inconfundible del arte de ese tiempo. En *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* (1759) encontramos la fuerza expresiva del *pathos* o *chagrin* manifestada en un momento de una intimidad tal que casi nos hace sentir culpables por estar presenciándolo. Más allá de la posible alegoría de la inocencia perdida por la jovencita, el mensaje de este discurso va, como la música o los discursos de Rousseau, “directa al corazón”. Y no por ello resulta menos teatral.

El último *leitmotiv* del ensimismamiento que deseo mencionar va estrechamente ligado a la obra de uno de los autores consagrados de su tiempo, Chardin. El juego es un tipo de actividad que requiere una gran dosis de atención en lo que se está haciendo, pero al mismo tiempo actúa como diversión, está fuera de la actividad productiva y, a través del ocio, lleva al sujeto también fuera de sí. Los niños jugando de Chardin son figuras aisladas.

La Bulle de Savon (1733), *les Osselettes* (1734), *Le Château de cartes* (1737) son todas formas alegóricas de la transitoriedad de la vida y la fugacidad del instante, igual que durante los siglos anteriores lo fue el *putto* que juega con una calavera. Pero lo interesante aquí es que el motivo religioso, difuminado y secularizado, da lugar a una reflexión sobre la naturaleza de los sentidos, lo óptico y lo táctil. En estos cuadros, los detalles actúan como potenciadores de la sensación de inconsciencia de lo que sucede alrededor del jugador: la desgarradura en una manga, la carta a punto de deslizarse desde un cajón hacia el suelo, la peonza que se acerca peligrosamente al borde de la mesa, etc. Chardin consigue así pintar lo invisible, una mente que no está ahí pero al mismo tiempo está activa de forma mecánica en los gestos del jugador. Fried sugiere que existe una función proléptica y especular, anticipatoria, en estas imágenes que el cuadro envía como un mensaje a su espectador. El ensimismamiento del personaje “imita” el del espectador, que está concentrado en la contemplación del cuadro. Sin embargo, la genialidad de Chardin no sería correctamente apreciada en su época; si bien se le estimaba como a un buen pintor, consagrado a los géneros menores, faltaba aún el aparataje conceptual para articular el sentido de lo que expresan sus cuadros, una mirada subjetiva que convierte a las personas en objetos en virtud de su misma vida interior. Esto podría llevarnos a suponer que fue el desencanto ante la falta de sensibilidad del público en general con respecto a este tipo de obras lo que llevó a Chardin a abandonar las escenas de género y volver, durante los últimos años de su vida, a las naturalezas muertas con las que había dado comienzo a su carrera como pintor. Pero Chardin siempre estuvo de acuerdo en considerarse a sí mismo más como un artesano que como un intelectual, y además existe una explicación más interesante para este suceso, que me propongo discutir aquí.

Hacia el final del primer capítulo de su libro *Las técnicas del observador*, Jonathan Crary hace una interpretación de un cuadro de la última época de Chardin, que representa un cesto de fresas junto a una flor, algunas piezas de fruta y un vaso de agua. La interpretación de Crary sorprende porque hace percibir que hay algo en la pintura de Chardin que la diferencia de, digamos, los bodegones de Cézanne, fríos, geométricos y vistos en la perspectiva analítica. La cesta de fresas de Chardin da la sensación también, como sus personajes humanos, de estar ensimismada. Pero ¿cómo puede eso ser posible? ¿cómo puede la representación de un objeto inanimado participar de un atributo psicológico como es la subjetividad, el ensimismamiento? ¿qué es lo que le da ese aura humana a la escena? Bien, suponiendo que la hipótesis sea acertada podríamos decir muchas cosas al respecto: es la forma en que las fresas están cuidadosamente ordenadas sobre la cesta, formando un cono casi perfecto; la densa cualidad de la atmósfera que las rodea; el brillo preternatural de una mota de polvo dorado que es alcanzada por un haz de luz que la hace brillar en el medio de la escena; el tono carnoso e incitante de los frutos; la transparencia fresca del agua en el vaso... Los objetos de consumo

(*commodities*), piensa Crary, sirven para expresar cualidades extracorpóreas de lo subjetivo mediante sus cualidades sensibles, táctiles (las cartas, las pompas de jabón, el cesto de fresa) que juegan de manera alterna con las propiedades de lo transparente y lo opaco, mediante una técnica de representación pictórica que sugiera al ojo su tactilidad.

La relación entre la mirada y el tacto estaba muy en boga en las teorías del conocimiento del siglo XVIII, no hay más que recordar a Condillac, Berkeley y el mismo Diderot en su *Carta sobre ciegos para uso de los que ven*, todos ellos muy influidos por el desafío lanzado a Locke por Molineux⁵⁸⁸. La asociación en el campo de la epistemología es doble: por un lado, según el dogma del empirismo, ver es condición necesaria para comprender; pero según la teoría explicativa de los sentidos imperante, ver es como tocar, una concepción que Crary califica de anti-visual. Sin querer llevar demasiado lejos las afirmaciones de Crary en este sentido, me permito recordar que algunos de los mayores expertos en el conocimiento científico ilustrado y su representación, especialmente Barbara Stafford, han considerado que su finalidad era la de hacer visible lo invisible⁵⁸⁹, penetrar el velo de la naturaleza, mostrar y hacer tangible, si es posible, las causas ocultas de los efectos evidentes. En este sentido, el arte de Chardin no sería sino el correlato del gran relato de la ciencia de las Luces.

El resplandor (*slow-burning glow*) de los objetos solitarios representados por Chardin es el mismo que tienen sus personajes ensimismados en actividades lúdicas y ociosas, un abstraerse del mundo y volcarse en su propia interioridad. La pintura de Chardin no nos muestra el objeto, sino una mirada ya humanamente construida en torno a ese objeto, con sutiles cualidades afectivas. El cesto de fresas es la marca, la signatura en que los espectadores leemos la ausencia de aquello que debe ser evocado en la imagen: la figura humana que ha colocado esas cosas sobre la mesa, o que se dispone a consumirlas, como un eterno resto. O simplemente, la presencia ausente del espectador frente al cuadro. Este efecto en el arte del barroco solía dejarse a la representación de calaveras y otros instrumentos del atrezzo de la *vanitas*. El cráneo es el resto visible de un cuerpo y un alma que un día lo alentaron pero que ya no están: el objeto de nuestra meditación que la imagen pretende excitar no es el hueso, sino precisamente aquéllo que ya no está ahí.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Es decir, cómo percibiría el mundo un hombre que hubiera sido ciego toda su vida al ser súbitamente curado. Para más detalles *vid.* Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración* (1932), Madrid, Fondo de cultura económica, 1993, cap. III “Psicología y teoría del conocimiento”.

⁵⁸⁹ Stafford, Barbara, *Body Criticism. Imagining the unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts, the MIT Press, 1993.

⁵⁹⁰ Para la reflexión en torno a la obra de Chardin, he consultado, además de la obra de Fried y Crary, el siguiente texto: Compte-Sponville, Andrée, *Chardin o la materia afortunada*, Barcelona, Nortedur, 2011. En cuanto a la cuestión de la representación barroca del espacio, se han tenido en cuenta en líneas generales: Facundo, Tomás, *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Antonio Machado libros, 2005; Stoichita, Victor I., *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Serbal, 2000.

Con el auge de los valores burgueses y la secularización progresiva de los ámbitos de la producción cultural, ese resto aspira a nuevas formas de representación, más sutiles, que encuentran su antecedente en las naturalezas muertas. También los bodegones de Álvarez Cotán reflejaban ese misterio de la propiedad mística de lo visible mediante la melancólica geometría de las verduras flotando y saliéndose del alféizar de oscuras ventanas. El hecho de que sean simples verduras no debe desviarnos de la verdad que se oculta en su interior, así como lo que otros elementos en la factura del cuadro pretenden realzar. Por ejemplo, el tipo de ventana en que se presentan las hortalizas de Cotán se asemeja al marco preferido del Renacimiento y parte del siglo XVII para los retratos de personas. Igual que los hombres y mujeres retratados asomándose a la ventana, los puerros y melones de Cotán se muestran ante el espectador, se asoman provocativamente más allá del marco que los contiene. Un ejemplo más claro, aunque mucho menos sutil, de esta evocación *in absentia* de cualidades humanas, o en este caso, de la propia figura humana, es la pintura *El Otoño* de Arcimboldo Arcimboldi. Los frutos de la tierra son ubicados en el espacio de la representación pictórica de forma ilusionista, a fin de hacernos percibir indefectiblemente un perfil humano. Sin embargo, en la pintura de Archimboldo no hay ninguna subjetividad latente, sino un mero artificio, un juego de manipulación de la mirada que evoca las formas de un retrato.

En la representación burguesa del siglo XVIII el valor de uso de los objetos domésticos se ve secretamente potenciado por el aura de confort que los envuelve y que se traduce como la negación de su mera objetualidad, o mejor dicho, como una intensificación de esa objetualidad que se cimenta en una presencia oculta, la de la subjetividad íntima, en última instancia inexpresable. Crary dice: “Saber algo no era contemplar la singularidad óptica de un objeto, sino aprehender su más completa identidad fenomenológica simultáneamente con su posición en un campo ordenado.”⁵⁹¹ Por un lado tenemos el proyecto de una búsqueda de la identidad a través de los objetos. Por otro lado, la ubicación de estos en el espacio como parte de esa identidad o “aura” que tienen los objetos, y que sólo puede captarse como recurso al conjunto de relaciones o *rappports* que mantienen los elementos del sistema vinculados entre sí, y que tan importante resulta en la teoría estética diderotiana.

Para Crary, como para Benjamin, el siglo XXI y las técnicas mecánicas de reproducción de la imagen habrían significado la muerte de esta dimensión aurática que el arte transmitía a los objetos y a las personas por medio de los retratos, aunque no habría detenido la progresiva fetichización de las imágenes y los objetos⁵⁹². Simplemente, habría muerto ese encanto melancólico de la obra única como expresión de un espíritu único, un encanto basado en la

⁵⁹¹ J. Crary, *Techniques of the observer*, p.62.

⁵⁹² W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* (1936), Madrid, Casimiro, 2010.

representación de la naturaleza como variación, flujo y resultado de un complejo entrecruzamiento de *rappports*. La melancolía está vinculada, al menos desde el grabado homónimo de Dürero, al gusto saturnino por la geometría, que se traduce en la fría racionalidad con que están ordenadas las fresas, formando una montaña sobre la cesta. Al mismo tiempo, las cualidades cálidas de la luz, las texturas, las partículas de polvo flotando en suspensión en el centro vienen a animar la escena, dotándola de una sensación de recogimiento místico muy similar a las iluminaciones de Rembrandt. Los colores cálidos y el aspecto sensual de la fruta recuerdan a la calidez de la carne, y algo en la fría disposición de los alimentos en el espacio denota la experiencia barroca de las hortalizas de Sánchez Cotán. Todos estos elementos se dan reunión para testimoniar las cualidades subjetivas que la fruta contiene de forma vicaria. Así que, según mi interpretación, Chardin nunca abandonó la representación de estados de ensimismamiento; simplemente cambió el objeto de su representación. Dejó de pintar niños ensimismados y comenzó a pintar fresas ensimismadas; el cambio de objeto no es tan importante, al menos desde la perspectiva del ensimismamiento.

La obra de Chardin es también reflejo de la preocupación típicamente ilustrada por garantizar la transparencia frente a la opacidad. Esta inquietud es atestiguada por la frecuencia con que aparece en el estudio de la óptica en importantes pensadores del siglo XVII y XVIII. Tanto la dióptrica (refracción) como la catóptrica (difracción) fueron objeto de la investigación de Spinoza, Descartes o Newton. Lo crucial, desde la advertencia baconiana contra los ídolos, es neutralizar el poder distorsionador del medio para que la identidad del objeto pueda revelarse. En el cuadro del joven haciendo burbujas de Chardin, la opacidad del líquido jabonoso contenido en el vaso se transforma en transparencia al ser soplado a través de una estrecha caña, haciéndose pompa, mediante un gesto pintado con los rasgos de una maestría inconsciente, indolente, ensimismada. Al mismo tiempo, la atmósfera de sus cuadros es densa, como si el aire pesara (frente a la transparencia que eleva las hortalizas de Cotán, que testimonia la fe mística ubicada en el universo vacío cartesiano, donde los objetos flotan aún en el éter enrarecido). En ellos, la visión se transforma en sentido táctil, como la metáfora del ciego con dos bastones de Diderot. Al comparar este espacio con el vacío frío y distanciado de las piezas de fruta de Cézanne, que no son más que objetos, e incluso ni siquiera eso, simples pigmentos sobre una superficie de lienzo, cobramos consciencia de lo que significa recuperar una mirada ingenua como la del ciego de Molineux, que recupera la vista de pronto. Un sentido primordial de los sentidos en su estado primitivo, incontaminado como el estado de naturaleza en Rousseau, que todavía resulta perceptible en la pasión de las vanguardias del siglo XX por el primitivismo.

Chardin consigue expresar la subjetividad precisamente por el lugar vacío que ha dejado, por la huella invisible de la mano en el utensilio, de los dientes en la fruta aún sin morder. El alma está en el cuerpo ensimismado como la

presencia humana en el objeto, como un mecanismo de producción de efectos de presencia en objetos inanimados. El cuerpo vacío, la mente vacante o el cesto de fresas no son símbolos ni alegorías, son índices, marcas que inducen al espectador a extraer una verdad oculta, del mismo modo que el fisiognomista era capaz de extraer conocimientos sobre el ser interior del hombre a través de la curvatura de la nariz o de un hoyuelo. Este arte de los *rappports*, que es un arte de la lectura hermenéutica del mundo, tiene que ver con una compleja forma de comprensión de los mecanismos de integración entre la mente y el cuerpo que los ilustrados apenas comenzaban a intuir y nosotros no hemos terminado de comprender. Esta extensión del cuerpo en la mente, o de la mente en el cuerpo, en términos proyectivos, acaba por traducirse en una identidad: identidad de cuerpo y mente, de estados mentales y esencias físicas. Cuando Merleau-Ponty dice *Je nes suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps*, parece un eco de lo que ya había afirmado Diderot, comentando uno de los cuadros de Greuze, en el que una joven llora a su pajarito muerto. Conmovero por la escena, Diderot dice que le gustaría consolarla, y exclama transportado: *Le soin de son ajustement ne l'affecte plus; elle on est occupé de son chagrin [...] Sa douleur est profonde; elle est à son malheur, elle y est toute entière.*⁵⁹³ En efecto, no hay en ella afectación, la fuerza de su sentimiento es tal que anula en ella todo lo que no es ese *chagrin*, para poner ante nuestros ojos su ser ensimismado. Sea un dolor del cuerpo o del alma (poco importa), eso es lo que ella es, inconsciente de su esquema corporal, de lo que acontece, del mundo. Ella es pura sensación, puro cuerpo y puro alma al mismo tiempo; ella es en fin, en sí y para sí... pero mediante el artificio ilusionista de la pintura, ella se presenta también ante nosotros.

En cuanto a la novela, uno de los aspectos principales de su génesis como signo distintivo de la identidad moderna es precisamente la forma minuciosa que tiene de retratar la subjetividad de las personas. Así, la escritura novelada no se limita a ser un fiel reflejo de las costumbres o los valores de una determinada época, sino que se convierte en modeladora de subjetividades. Por ejemplo, durante el siglo XVII dos relatos (ambos considerados obra de mujeres) delimitan el espacio ético de la pasión a partir de personajes femeninos que articulan la narración. En el siglo XVIII no sólo aparecen personajes femeninos como protagonistas, sino que empiezan a tomar relevancia en el panorama literario las mujeres-autor; de alguna manera, precaria todavía, comienza el proceso de empoderamiento por parte de las mujeres de una voz propia dentro del discurso literario.

Mme. De la Fayette, íntima amiga de La Rochefoucauld, convierte su novela *La Princesa de Clèves* (1678), en una obra histórica en la que se retratan

⁵⁹³ Cit. en Fried, p. 74.

las particulares vicisitudes de una historia de amor cortés, disciplinado mediante la razón, según un uso de lo que hemos llamado las “pasiones frías”. La racionalidad no afecta a las pasiones en su fuero interno, donde siguen alentando secretos deseos, pero consigue el efecto de reprimir la conducta. Hay también una cierta inconsciencia de la protagonista respecto a lo que sucede en su interior, como un autoengaño, un velo de opacidad. El telón de fondo es la corte francesa del siglo XVI, representada como laberinto (otra de las metáforas preferidas del barroco) y los cortesanos, que se presentan como seres disipados. En este paisaje destaca la bella princesa, enamorada del duque de Nemours, quien, según lo mandan los cánones del amor cortés, no es (y no puede ser) su esposo. La princesa, ayudada por los sabios consejos de su madre, se presenta como un personaje agustiniano que trata de mantener su pureza interior en medio del tráfico mundano. De hecho, a Rousseau le entusiasmaban este tipo de personajes, y es de suponer que copió lo esencial de la trama para su novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse*: el amor que se niega a sí mismo para respetar las convenciones sociales, pero sobre todo para preservar ciertas reservas de conciencia.⁵⁹⁴ La diferencia es que, mientras que Julie vive apartada, la princesa de Clèves tiene que aprender a dominar su pasión ante los ojos de la corte.

Uno de los temas principales de la obra es la problemática de la vigilancia y el disimulo. De hecho, lo que se colige de los efectos de ciertas decisiones de la protagonista, como la de contarle sus verdaderos sentimientos hacia el duque de Nemours a su esposo, pueden inclinarnos a pensar que es recomendable mantener ocultos los propios sentimientos, a juzgar por las terribles consecuencias de la confesión. Por todas partes florecen alianzas e intrigas, y la esencia del amor es mantenerse bajo control, conservarse pese a los esfuerzos de quienes se esfuerzan en apagarlo, incluso contra la voluntad de la protagonista.

Frente a este amor de pasión fría, cortesana, el siglo XVII nos ofrece un ejemplo de pasión barroca desatada: las *Cartas de una Monja Portuguesa* (1669), tradicionalmente atribuidas a Mariana de Alcoforado (aunque últimamente la crítica parece decantarse por una autoría masculina, la de Guillerages). Esta historia, tan similar a la de la Doña Inés y el Tenorio, muestra a una mujer desesperada, que se ha deshecho de la guía de la razón y las conveniencias. En ella se explora la condición de un alma perdida para la religión, que habita el brumoso confín entre el amor y la locura, que suplica, amenaza, traza planes inverosímiles y disecciona la anatomía de sus propios movimientos. La penetrante capacidad que tiene la monja portuguesa para percibirse a ella misma como objeto en manos del juego de sus propias pasiones resulta, paradójicamente, más auténtica a los ojos del lector actual, que los heroicos esfuerzos de la Princesa de Clèves por preservar el imperio sobre sí misma. La

⁵⁹⁴ A decir verdad, Rousseau negó que *La princesa de Clèves* pudiera ser obra de una mujer: la juzgaba demasiado buena, y sospechaba que su verdadera autoría debería recaer más bien en La Rochefoucauld.

princesa y el duque de Nemours son virtuosos pero imperfectos, han convertido la resistencia en su forma de vida; la monja está más allá del bien y el mal, vive para, por y en su dolor. Su lamento profundo de abandono la eleva por encima de los otros, por una vía que no es la ascética de la religión, sino el desarreglo sistemático del que siglos después hablará Rimbaud (*le dérèglement de tous les sens*), que también es otra forma de ascetismo. El objeto de las novelas son las pasiones en sí, pasiones buenas o malas, pero que siempre logran apoderarse de la conducta de quien las padece. En Inglaterra, la obra de Hogarth alienta, desde una mirada irónica y llena de humor negro, la representación moralista de la conducta desbocada de quienes no han sido capaces de ponerles freno mediante la razón.

En la literatura del siglo XVIII el auge de las memorias, los diarios íntimos y el estilo epistolar denotan la importancia que ha cobrado el espacio de lo íntimo en el imaginario colectivo. La tercera persona fría del historiador, que se muestra como una voz en el espacio de la opinión pública, entra en competencia con la primera persona, la confesión en el espacio íntimo; y de la segunda persona, la confidencia, la búsqueda de un otro cómplice en el sueño ideal de un alma gemela, perfecto interlocutor comprensivo. Según Thomas Pavel, lo que va a suceder en esta época del *idealismo narrativo* es que el lugar de la realización apoteósica de la subjetividad del héroe baja del cielo trascendente a la interioridad de los personajes. Las figuras de Richardson y Rousseau dan cuenta de esta interiorización del ideal, mientras que otros grandes autores, como Fielding, mantienen una mirada fría e irónica sobre el mundo. No es que Fielding trate a su Tom Jones con mayor frialdad que Richardson a su Pamela, sino que, mientras que el primero lo ubica como arrojado en el frío mundo de los intereses y las peripecias que ha trazado para que su joven protagonista aprenda cayendo en las trampas del destino, Richardson hace algo muy distinto. Todo el mundo que necesitamos conocer está en el interior de la sencilla y virtuosa Pamela: el resto no es más que un decorado. En esta obra, el marcado dualismo de la época se hace patente en la incompatibilidad mutua entre el espíritu humano y el mundo. El modelo para estos personajes introspectivos, al menos en Rousseau, es el filósofo como pensador fuera del mundo. También la historia del caballero Tristram Shandy revela una subjetividad de este tipo.

Lo corporal y lo sensible dejan de ser la prisión del sujeto para transformarse en un decorado. Lo banal, lo cotidiano, toman importancia nueva como signos de verosimilitud y autenticidad del relato. Sólo el paisaje natural, el fondo de montañas frente al que viven los personajes de *Julie*, tiene un valor específico. Es el de constituir el correlato en el macrocosmos del paisaje exterior a partir de un microcosmos, un paisaje interno en el que los personajes tratan también de desvelar su verdadera naturaleza interior. Frente a esta existencia privada, la vida comunitaria y rural se muestra como único horizonte de convivencia aceptable. La vuelta a la naturaleza como patria del

alma, contra la cual el entorno urbano se constituye como una fuente de corrupción y teatralidad.

Los principios morales están ya en el interior de estos héroes y heroínas, que deben usar ese conocimiento para desentrañar el mundo sin dejarse mancillar por él. Este tipo de personajes oponen la perfección potencial del sujeto a la objetualidad del mundo, que resulta a menudo fuente de errores. Los personajes de Fielding o Prévost son ingenuos, pero no tanto que ignoren su propia abyección (piénsese en Moll Flanders o en Manon Lescaut), y eso es precisamente lo que da valor a sus peripecias, junto con el juicio del autor, que es moralizador pero en cierto sentido menos estricto. En ocasiones durante el siglo XVIII, la exterioridad absoluta de una perspectiva excéntrica se utiliza para hacer sátira de las costumbres del momento, como sucede en las cartas persas de Montesquieu. Estos autores, que son bastante conscientes de que las personas no somos santos ni tendemos a la santidad, tienden a mostrar la psicología de sus personajes mediante recursos dialógicos, interactivos, en los que el cambio de entorno ejerce una gran influencia sobre el sujeto. La fe de Rousseau y Richardson en la bondad humana inherente los vuelve rígidos detractores del mundo y la sociedad como mecanismos externos a sus personajes. Sus creaciones son criaturas puritanas, agustinianas, en busca de una interioridad y una pureza absolutas. Aquí es a menudo el entorno el que se “adapta” para estar en consonancia con el estado interior de los sujetos; un recurso que será heredado y profusamente utilizado en la novela romántica del siglo XIX.

Pero si algo tienen en común todas estas narraciones, a pesar de sus notables diferencias en el estilo o la intencionalidad de sus respectivos autores, es la fascinación, típica del siglo de las Luces, por la figura del ingenuo. Si la problemática común de la pintura era la representación de estados de ensimismamiento, la de la novela será la pérdida de la inocencia. En realidad, se trata de dos formas del mismo problema representacional en función de las diferencias propias del medio. Representar a una persona ensimismada es, a la forma pictórica, lo que representar una subjetividad ingenua mediante una técnica narrativa. En un caso, se trata de la cuestión de la percepción y la aperccepción del sujeto, en el otro de su integridad moral, de la pureza de sus emociones. Representar a una persona ensimismada es poner ante los ojos del espectador lo invisible, la ausencia que indica una presencia temporalmente elidida, vuelta hacia dentro, aislada del mundo y de la percepción. En cierto sentido, el ingenuo que persiste en mantenerse ignorante de los males y la falsedad del mundo se presenta como voluntariamente ensimismado, una figura autocontenida. Ambos son vulnerables: alguien dormido deja su cuerpo desprotegido, de modo similar a como el ingenuo está expuesto al engaño y la maldad de los demás.

El ingenuo o la ingenua son personajes que fascinan a los lectores y escritores dieciochescos... quizás porque resultan cada vez más difíciles de encontrar, sobre todo en las ciudades, antes de que la pureza de sus almas sea

corrompida. Pero esta corrupción implica también una mejora de las condiciones epistémicas: el ingenuo lo es porque vive en el mundo pero sin saber descifrar lo que sucede en él, hasta que alguien (frecuentemente el mismo que acaba de engañarlo o someterlo) le abre los ojos, a menudo con dureza. Esto ya era frecuente en la novela picaresca del siglo anterior; pero con la diferencia de que a la novela barroca nunca le fascinó de aquella manera melancólica la condición ingenua de sus personajes. Todo el interés del *Lazarillo de Tormes* está en el aprendizaje, y el niño protagonista tarda muy poco en perder todo rastro de ingenuidad, porque tiene que sobrevivir. Sin embargo, Pamela o Julie, que quieren garantizar la pervivencia de sus almas, están obligadas a permanecer firmemente radicadas en su pureza originaria, so pena de perderse para siempre. La ingenuidad es el motor de muchas de estas novelas y de obras teatrales como las de Marivaux.

Ya a finales del siglo XVIII, la novela de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas* nos muestra esa fascinación mediante el recurso estilístico al quiasmo que intensifica un contraste. Dos trayectorias en el juego de la seducción, provenientes de puntos opuestos, se cruzan en la narración: la joven e ingenua Cecile de Volanges, va a dejar de serlo a marchas forzadas, impelida por el descubrimiento de los placeres prohibidos de la voluptuosidad. En la dirección contraria, el viejo libertino Valmont ahito de placeres parte en pos de un ideal de inocencia perdido, idealizado e irrecuperable en el que busca la redención. Solo que el reconocimiento del objeto de esa búsqueda se da, como en la peripecia trágica, demasiado tarde. Esto sucede cuando Valmont reconoce, antes de morir, que ya no tiene ilusiones, porque las perdió en el curso de sus viajes.

Otra forma de contraste que representa dos trayectorias opuestas, la de la virtud mal recompensada y la del vicio triunfante, nos la ofrece el marqués de Sade en las vidas noveladas de las dos hermanas, Justine y Juliette. Surgidas de un mismo origen, su desigual fortuna es ya un indicador positivo del interés de sus contemporáneos por este tipo de problemática. Sólo que con la solución “incorrecta”: El mal siempre vence. En el relato, el marqués de Sade hace gala de un sentido del humor negro pero sutil al mostrarnos la persistencia de Justine en resistirse a ceder a los sofisticados argumentos de sus torturadores como una forma de obstinación absurda cuyo único premio es más sufrimientos y privaciones.

Algunos de estos sujetos se recogen en su interior y, mientras lo hacen, permanecen puros. Al salir al mundo, introduciéndose en la vida urbana, la calle y los salones, da comienzo un proceso de corrupción según un conjunto de oposiciones significantes: *vita activa/vita contemplativa*, campo/ciudad, bueno/malo... El ingenuo, como el sabio antiguo, tiene la característica de la interiorización. Está demasiado concentrado en su vivencia interior para no ser un *idiotés*, alguien aislado de la realidad que puede, por eso mismo, transmitir su luz interior a los otros, actuando como fuerza vicaria de la auténtica subjetividad.

Este “encantamiento de la interioridad”, dice Pavel, es identificable también en el estilo de la novela de Richardson, *Pamela*. “Ella se ve obligada a hablar de sí misma porque, desde el exterior, nadie puede comprender ni describir los tesoros de sensibilidad y el valor que se ocultan en su corazón.”⁵⁹⁵ Al igual que sucede con el joven Werther de Goethe, la autenticidad de su ser debe fluir a través de las cartas, que son la forma de escritura más espontánea. Esto se debe en gran medida al tipo de destinatario; las cartas se envían al amigo fiel, a la prima, a los padres... el otro aparece como refugio de la alienación del mundo, como un remanso de confianza en el que poder abrir su corazón. Probablemente, la inspiración sea también de orden filosófico, como en las cartas de Séneca, aunque con una diferencia notable: en Séneca se trata de instruir a un familiar para que aprenda a llevar tanto los asuntos del alma como los mundanos; aquí se trata de dar libre cauce a las propias vivencias internas como pura emocionalidad. Sin embargo, este simulacro de transparencia (similar a la desteatralización de la mirada apreciada por Diderot en los artistas plásticos) no acaba de abolir la opacidad interna de algunos de los personajes, que se pone de manifiesto en los momentos de tribulación, vacilaciones y oscuridad momentánea. El sufrimiento y la angustia atraen la mirada interior sobre el propio centro, que se muestra como algo inestable, cambiante, oscuro y neblinoso.

El discurso en primera persona unifica todos los puntos de vista posibles en la percepción subjetiva de los estados psicológicos del héroe o la heroína. En el caso de Pamela, el retrato es de carácter obsesivo y tiene un importante componente dilatorio. Parece como si siempre asistiéramos a la misma escena fallida de seducción de la jovencita ingenua por parte del noble, que es rechazado una y otra vez hasta que accede a casarse honestamente con ella. Fielding pondrá de manifiesto la hipocresía moral de esta “receta para cazar un millonario” en su parodia satírica *Shamela*, y Sade irá más allá, revertiendo no sólo el contenido moral, sino también el recurso a la iteración que encontramos en Richardson. Las escenas de barbarie sexual sadianas, se expanden geométricamente en composiciones cada vez más complejas, escenarios cada vez más truculentos, mayor número de participantes, mayor brutalidad, en un ritmo ascendente y aparentemente inagotable de orgías. De este modo los novelistas producen entre sí una crítica valiosa. Sade y Fielding, cada uno a su modo, reaccionan contra el ideal de interioridad formulado por Richardson en su *Pamela*, revirtiendo la repetición siempre optimizada de las desgracias que sufre la heroína o reintegrándola en la burda realidad de los intereses en que están inmersos sus gestos.⁵⁹⁶

En cuanto a la imitación bienintencionada del modelo propuesto por Richardson, quizás el mejor ejemplo sea la *Nueva Eloísa* de Rousseau, frente a la cual, sin embargo, haríamos bien en señalar algunas diferencias esenciales

⁵⁹⁵ Pavel, Thomas, *Representar la existencia*, p. 135.

⁵⁹⁶ Para el concepto de *estilo iterativo*, vid. Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados* (1965), Barcelona, Lumen, 2004.

que van, creo, en el sentido de intensificar la introspección de los personajes. La inmediatez de la descripción de las acciones en Richardson actúa como un “revelador psicológico”. La inmersión nos permite ver el mundo tal y como lo hace el personaje, tanto temporal como espacialmente. Construyen de manera indirecta la subjetividad del personaje, siguiendo sus peripecias a tiempo real, a veces hora por hora, a medida que lo que sucede va siendo registrado en las cartas. En la Nueva Eloísa casi no hay descripción de escenarios, excepto, como ya hemos dicho, el que brinda la Naturaleza en todo su esplendor; su decorado es el espacio interno de la subjetividad. Los personajes son almas insondables, en consonancia con la anulación del mundo exterior. El conflicto surge de la oposición entre la verdad interior del individuo y la norma exterior (por ejemplo la institución matrimonial, la voluntad de los familiares, etc). Esto afecta también al tiempo, que ya no es un tiempo real, sino el tiempo de la peripecia interior, lleno de dilaciones y elipses arbitrarias. Este tiempo del corazón, dilatado, es un no-tiempo a juego con el no-lugar, que sólo cuentan de acuerdo con la evaluación interna que de él hacen los sujetos. Este tipo de novela carece suspense o trama, o resultan irrelevantes. Todo lo que encontramos es el fluir de la conciencia que lleva a un crecimiento interior y un aprendizaje, que produce cambios en la naturaleza moral del individuo en la forma de una ascética del yo. El relato pretende conservar remitirnos a un estado interior que es identificado con un estadio primigenio de la conciencia: cuando éramos buenos, cuando habitábamos en el Edén.

Las pasiones y la grandeza de las almas constituyen la geografía del vasto paisaje interior desvelado por el autor a sus lectores a través de la primera persona en que se funden autor, personaje, narrador y lector. Para Rousseau, como para Mme. De Lafayette, y a diferencia de Richardson, el premio de la virtud no puede ser que un día las convenciones sociales y el anhelo íntimo coincidan y permitan a la heroína entregarse en cuerpo y alma al elegido de su corazón, debidamente formulados los votos matrimoniales (esto es precisamente lo que critica Fielding), sino que la única recompensa válida es la muerte, después de una vida de dolorosa renuncia. Una muerte en olor de santidad, como la de la Princesa de Clèves o la de Julia. La misma Justine asciende, si bien de manera paródica, de este modo, al ser atravesada por un rayo desde una de las ventanas del convento donde ha encontrado, finalmente, refugio. El cruel *deus ex machina* de Sade imita este éxtasis de santidad del encuentro con la verdadera naturaleza del ser.

Una de las potencias del entendimiento humano que con mayor interés se discuten en el siglo XVIII, llegando a formar el aspecto nuclear de la estética, es la imaginación. Al heredar este interés por los poderes ocultos de la imaginación, que ya habían sido elogiados por Addison, los poetas-filósofos románticos como Coleridge o Schelling van a manejar esta categoría como el

principal instrumento de inteligibilidad para la filosofía y el arte. La *fantasy* constituye una novedad frente a la imaginación dieciochesca, en el sentido de que, ya en el siglo XIX, comienzan a ponerse cada vez más esta potencia humana del lado de las facultades activas de la persona, mientras que a menudo encontramos el término imaginación en obras del siglo XVIII (sobre todo en el campo de la medicina) desarrollado en términos de mimesis, dentro del campo semántico de relaciones y afecciones involuntarias. A medida que avanza el siglo parece darse una toma de conciencia gradual de que la imaginación es una herramienta ethopoiética viva, demasiado buena para ser aprehendida exclusivamente como una forma de afección pasiva, de *pathos*.⁵⁹⁷

La nueva sensibilidad generada por las imágenes dieciochescas, las representaciones teatrales, las pinturas y, sobre todo, la extensión del hábito de la lectura solitaria entre las clases altas y medias, produce un conjunto de modificaciones de la subjetividad que merece la pena tener en cuenta. Hay que decir que el poder de la imaginación es precisamente el de poner en imágenes aquello que pertenece al universo de lo sensible, es captar una impresión y plasmarla. Esta es la función mediadora del genio que atrapa la inspiración y la materializa, o del científico que le arranca a la naturaleza sus secretos mediante instrumentos de precisión o provoca su revelación mediante experimentos. El científico convierte a la naturaleza en el teatro de su propio desvelamiento, y el artista hace de su obra el lugar donde se realizan los poderes de la imaginación y de la mimesis. A menudo estas reflexiones se llevan a cabo de forma admonitoria: al siglo XVIII le preocupan todavía mucho los extravíos de la conciencia, teme que el sujeto racional pueda extraviarse en el mundo de imágenes que él mismo ha creado. Así lo muestra el grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*. La investigadora Barbara Stafford lo ha expresado en las siguientes palabras: “El impulso de hacer público lo inarticulable y lo oculto extendió dimensionalmente la percepción no sólo en la esfera artística, sino también en la científica”.

En cuanto a las consecuencias que la modificación de las relaciones en el reparto de lo sensible⁵⁹⁸ suponen para el sujeto, esta nueva subjetividad imaginaria (aunque no por ello menos real) encuentra una plasmación elocuente, una vez más, en las memorias de la condesa de Genlis. Al narrar su infancia y juventud, la condesa nos da cuenta de su proceso interno de formación como sujeto, entrelaza con la narración de los hechos históricos e íntimos de su vida sabios razonamientos para “explicar” al lector cómo ella, Felicité, ha llegado a ser la persona individual y única:

Dominada por mi imaginación, y desde mi infancia, siempre he preferido ocuparme en aquéllo que yo creaba que en lo ya existente. Nunca he considerado el pormenor sino como un sueño, donde uno puede ubicar lo que se le antoje [...] No tenía la pretensión de la

⁵⁹⁷ Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000.

⁵⁹⁸ La expresión es de Jacques Rancière. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, la fabrique, 2000 (1998) Paris.

previsión, sino de la invención. Ya he dicho que, en mi infancia, construía sin cesar castillos en las nubes [*châteaux en Espagne*], que no tenían ninguna relación con el destino que debía esperar de manera previsible. Me encantaba imaginarme en las situaciones más extraordinarias y hacerme triunfar contra los obstáculos y las adversidades. Siempre he conservado esa manía, que me hizo pasar horas deliciosas en la soldead de Origny. Todas las tardes, antes de acostarme, me entregaba durante una hora, y a veces más, a este tipo de meditación; a menudo me imaginaba junto a una amiga, y le contaba mis sorprendentes aventuras; hablaba realmente; mi amiga me interrumpía, me hacía preguntas... [...] Siempre había hablado en voz alta durante mis ensoñaciones, pero fue en Origny donde conseguí perfeccionar estos diálogos imaginarios, a los cuales la palabra daba una ilusión de verdad que, en general, valía casi por la realidad, y que, en cierto sentido, es incluso mejor. Porque ¿qué amiga real podría entrar en nuestros sentimientos, amarnos y comprendernos como la que uno hace hablar desde sí mismo?

Cierto que estos ensueños fortificaron mi carácter y mi alma; ellos me han sido muy útiles después de la revolución; pero hasta entonces, en el desarrollo ordinario de los acontecimientos me han perjudicado mucho, ya que me impedían reflexionar sobre lo que debía hacer realmente en mi vida, de manera que he envejecido con todos mis defectos intactos, y la experiencia real ha tenido muy poca repercusión sobre mis acciones y mi carácter.⁵⁹⁹

Se trata de la inquietud del espíritu creador, que en la ociosidad se siente henchir con anhelos indeterminados que toman forma en la mente exaltada de una jovencita, en su imaginación. No hay que olvidar que, para la concepción dieciochesca, la imaginación enfebrecida de una jovencita es uno de los lugares más peligrosos, más potencialmente disruptores que existen. Su carácter nos es presentado como una obra concluida en la intimidad, donde ya ha sido dada la última pincelada, donde virtudes y defectos forma parte de una unidad indisoluble con el sustrato que los alberga. Este sustrato es, para nosotros, lectores, no tanto la persona histórica que fue Félicité du Crest sino la voz que nos llega a través del relato de sus experiencias. La imaginación aparece aquí como una fuerza creadora que genera al sujeto, con un fuerte

⁵⁹⁹ Genlis, *Mémoires, op.cit.*, p. 108-109. “Dominée par mon imagination, et dès mon enfance, j’ai toujours mieux aimé m’occuper de ce que je créais que de ce qui était. Je n’ai jamais considéré l’avenir que comme un rêve, où l’on peut placer tout ce qu’on veut [...] Je n’avais pas la prétention de la prévoyance, mais j’avais celle de l’invention. J’ai déjà dit que, dans mon enfance, je faisais sans cesse des châteaux en Espagne [castillos en las nubes], qui n’avaient aucun rapport avec la destinée que je devais naturellement attendre. J’aimais à me placer dans les situations les plus extraordinaires, et à me faire triompher des obstacles et de l’adversité. J’avais toujours conservé cette manie, qui me fit passer des heures délicieuses dans la solitude d’Origny. Tous les soirs avant de me coucher, je me livrais pendant une heure, et quelquefois d’avantage, à ce genre de méditation; souvent je me supposais avec une amie, et je lui racontais mes étonnantes aventures; je parlais véritablement; mon amie m’interrumpait, me questionnait... [...] J’avais toujours un peu parlé tout haut dans mes rêveries mais ce fut à Origny, que j’achevai de perfectionner ces dialogues imaginaires, auxquels la parole donne une illusion de vérité qui, en général, vaut presque la réalité, et qui, à certains egards vaut mieux. Car quelle amie réelle pourrait entrer dans nos sentiments, nous aimer, et nous comprendre comme celle qu’on fait parler soi-même?

Il est certain que ces rêveries fortifièrent mon caractère et mon âme; elles m’ont été fort utiles depuis la Révolution; mais jusque-là dans le cours ordinaires des choses elles m’ont beaucoup nui, parce qu’elles m’ont absolument empêchée de réfléchir à ce que j’avais réellement à faire de sorte que j’ai vieilli avec tous mes défauts, et que l’expérience a très peu d’influence sur mes actions et sur mon caractère.”

potencial emancipatorio. La mujer mayor que es en el momento de escribir sus memorias recuerda aquellos hábitos de especulación solitaria y *rêverie* que han dado forma a su personalidad no sólo como algo perteneciente al pasado, sino como una parte actual de su yo. Una facultad inscrita en su interioridad que la constituye en un ser único, cuya capacidad para imaginar la proyecta en un horizonte ilimitado e inagotable. Que este potencial no coincida con la realidad no modifica un ápice la importancia que reviste a la hora de definir lo que es el sujeto, quién es Felicité du Crest, condesa de Genlis.

Esta especie de meditación, tomada como una práctica cotidiana de relación del sujeto consigo mismo puede recordarnos quizás a una versión libre de los ejercicios ignacianos o de la *meditatio malorum* de los estoicos, ya que su efecto es también el fortalecimiento del carácter y del alma del ejercitante. Sin embargo, a diferencia de aquéllos, esta actividad se lleva a cabo mediante la mera recreación del alma en situaciones inverosímiles, por el puro placer de la imaginación, y no es vivida como una disciplina interna, sino como una liberación de las estrecheces de la realidad. Se trata más en este caso de afianzar una destreza que de disciplinar su fuerza. Como en el teatro o en la confesión, este mecanismo reflexivo y narrativo en el que el sujeto se cuenta a sí mismo, requiere un desdoblamiento. La condesa de Genlis se convierte, dentro de su mente, en dos: es al mismo tiempo ella misma y su interlocutora, se bifurca en un diálogo fingido, un monólogo bipolar que constituye el aliciente de esta conversación profana del alma consigo misma. Esta destreza nos es presentada como una técnica de sí susceptible de un gradual perfeccionamiento, al igual que el gusto estético. La autora confiesa preferir a menudo ese mundo imaginario a la propia realidad, y parece ahondar en la línea rousseauiana de la búsqueda del alma gemela, el amigo ideal que sabrá vernos tal y como somos. Al intuir que semejante encuentro no es posible salvo en el espacio interior, recrea entonces al “otro” en el teatro de su imaginación. Al final del párrafo la condesa nos hace una confesión a medias: es esta capacidad de desdoblamiento y proyección en lo imaginario lo que le ha permitido sobrevivir desde la Revolución. Es decir, que la destreza en el manejo de ficciones, fortificada mediante el ejercicio de una auto-narración diaria del yo en términos de sí mismo *y otro*, ha resultado imprescindible para adaptarse a las circunstancias violentas de un mundo en proceso de cambio.

La imaginación es también un elemento central en los discursos sobre la teatralidad. Los miembros de la nobleza se disfrazan para divertirse todo el tiempo, el disfraz forma parte casi obligada de las fiestas y se llevan a cabo pequeñas representaciones teatrales privadas en las que a menudo participan los criados junto a los nobles⁶⁰⁰. Esta es una costumbre que muchos ilustrados pusieron en práctica en sus domicilios privados, entre ellos Voltaire y Sade. Probablemente no fuera nada ajeno a esta teatralización del espacio privado la influencia de los programas educativos jesuitas, los cuales incluían la

⁶⁰⁰ Genlis, *Mémoires*, cap. IV “Intrigues”, p. 142.

representación teatral por parte de los escolares como parte de su formación como sujetos valiosos dentro de la comunidad. Esta propiedad teatral y novelesca del descentramiento del sujeto en una multiplicidad de roles y de experiencias simuladas tiene también un elemento espacial de carácter pictórico. El carácter mimético y mimetizador de la pintura no sólo se da del mundo de lo real-sensible al de la representación, sino también en sentido inverso. La realidad imita al cuadro, literalmente, en los *tableaux vivants* que Grimm describe, en una cita de los Salons de Diderot. Existen, dice Grimm...

... sociedades escogidas, que se reúnen en la campiña, para divertirse durante las tardes de otoño con un juego enormemente interesante y agradable. Se trata de imitar las composiciones de cuadros conocidos mediante figuras vivas [...] Se establece al principio el fondo del cuadro con una decoración semejante. A continuación cada uno escoge un rol entre los personajes del cuadro, y después de haberse vestido [como ese personaje] trata de imitar la postura y la expresión. Cuando la escena y los actores todos se han dispuesto siguiendo las órdenes del pintor, y el lugar ha sido convenientemente despejado, se llama a los espectadores que dan su opinión sobre la manera en que el cuadro ha sido ejecutado. Me parece que esta diversión es muy apropiada para formar el gusto, sobre todo de la juventud, y para enseñarles a captar los matices más delicados de todos los caracteres y las pasiones.⁶⁰¹

En este pequeño fragmento de texto aparecen elementos que ya hemos visto antes. El espacio interior es proyectado en un espacio exterior que es como un escenario idealizado de la representación de actitudes y sentimientos, igual que las montañas constituían el escenario ideal de los personajes de la *Nueva Eloísa*. La ubicación cuidadosa de cada personaje dentro de un espacio previamente delimitado, según una referencia pictórica común reconocible por todos los actores así como por el público, se basa en un criterio de gusto semejante al que hacía a Diderot interpretar las naturalezas muertas de Chardin como la distribución de personajes sobre un escenario⁶⁰². En cualquier caso, el juego parece un intento extremo de llevar la imaginación a la realidad mediante el arte. Se trata de derrotar, al menos simbólicamente, al pertinaz principio de realidad del mundo y sustituirlo por un orden propio del ser humano, en el que “la simetría de las partes del hombre se destruye

⁶⁰¹ “... des sociétés choisies, rassemblées à la champagne, s’amuser pendant les soirées d’automne à un jeu tout-à-fait intéressant et agréable. C’est d’imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes.[...]”

On établit d’abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits il cherche à en imiter l’attitude et l’expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l’ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle les spectateurs qui disent leurs avis sur la manière dont le tableau est exécuté. Je crois cet amusement très propre à former le goût, surtout de la jeunesse, et à lui apprendre à saisir les nuances les plus délicates de toutes sortes de caractères et de passions.” Diderot, Denis, *Salons*, II, 155. Citado en Fried, *op.cit.*, *Anexos*.

⁶⁰² “Podemos decir que los textos de Diderot evocan las naturalezas muertas de Chardin como indicaciones de una puesta en escena, como *tableaux vivants*. Inversamente, podemos considerar de la práctica contemporánea de jugar a realizar *tableaux vivants* es expresión de esa misma exigencia de dramatización de la pintura que ya estaba presente en las primeras reflexiones de Diderot.” *Ibid.*, p. 103

siempre por la variedad de las acciones y las posiciones”. Figuras congeladas en una pose permanente, en un escenario artificial, que componen un *tableau* que es el teatro de la imaginación proyectado en unos pocos metros cuadrados de la campiña o del jardín de Luxembourg. Luego está también, por supuesto, la importancia del espectador como juez: el público es llamado, una vez terminada la composición, para dar el veredicto de la verosimilitud: ¿han resultado los actores suficientemente creíbles en su imitación del cuadro? Finalmente, el objetivo de esta forma de divertimento es, según Grimm, educar el gusto mediante el ejercicio de la imaginación⁶⁰³.

La costumbre retratada por Grimm de los *tableaux vivants* lleva la pintura a la campiña mediante figuras estáticas, ensimismadas en un proyecto de expresión congelada, ya que cada una de las personas que participan en el juego ha dejado de ser ella misma para convertirse en un personaje, una pasión alegorizada, una máscara. Pero hay un pintor del XVIII, Watteau, que realiza el proceso inverso, transmitiendo en sus telas el estado de ensoñación, plasmando el melancólico encanto de la campiña en los lienzos mediante la evocación de atmósferas pastoriles y arcádicas. La pintura de Watteau refleja la última moda, las *fêtes galantes*, un mundo que el pintor sólo podía ver desde fuera; aunque los personajes y los espacios de sus obras parecen concebidos más para suscitar en el espectador una determinada sensación difusa de disipación y sentimentalismo que para retratar las costumbres de la época. Watteau tiene una relación muy especial con los *tableaux vivants* campestres, pues su pintura se nutre de ellos. De hecho, podríamos decir que los cuadros que pinta son copias de otros cuadros representados por actores en espacios imaginarios. Los arlequines melancólicos, la barca lejana de Venus que abandona las costas de Citera, los bosques umbríos donde se emboscan parejas de amantes... todo produce en Watteau la impresión de un nostálgico adiós a un tiempo pasado que estuvo a punto de existir. Por supuesto, ya existía algo similar a este tipo de idealización clasicista en la pintura de Poussin, por ejemplo en la tela *Et in arcadia ego* (1638), pero lo característicamente moderno en Watteau consiste en resignificar esos paisajes interiores mediante elementos de la contemporaneidad para producir un efecto de identificación “íntima” con el espectador. “Configuraba una utopía de la libertad que solo podía tener correspondencia analógica con la idea subjetiva de la libertad, pero creaba estas visiones con los elementos de su experiencia directa, con bocetos de los árboles del Luxemburgo, con escenas de teatro que podía ver diariamente [...] y con tipos característicos de su propio momento, aunque mágicamente disfrazados”⁶⁰⁴. Así, Watteau lleva a los cortesanos versallescicos, las coquetas y seductores del día, disfrazados de personajes de la *commedia dell'arte*, a un escenario subjetivo de ensueño.

⁶⁰³ Este tipo de prácticas de posado, entre lo actoral y lo pictórico, tan de moda en el siglo XVIII es profusamente ilustrado en la novela de Susan Sontag, *El amante del volcán* (1997), Madrid, Alfaguara, 2007.

⁶⁰⁴ Hauser, *op.cit.* p. 168.

La relación de Watteau con la representación es ambivalente: representa la ensoñación de un yo idealizado a través de diversos personajes salidos del repertorio teatral italiano, pero depurados de su vulgaridad, como sublimados por el pincel y el gusto exquisito del artífice rococó. Su pintura es expresión de deseos e insuficiencias simultáneas, un anhelo de libertad que no está dirigido al mundo de las causas, sino a los universos de la representación, del juego. El fondo se presenta siempre ya de partida como un paraíso perdido, una meta inaccesible y, al mismo tiempo, como un mausoleo abandonado hace siglos. La melancolía y la sensualidad se mezclan con una alegría atenuada y cierto tedio elegante que hicieron muy populares este tipo de fiestas campestres y sus representaciones. Watteau, según Hauser, “pinta en todo la escondida tragedia de una sociedad que parece a manos de la naturaleza irrealizable de sus deseos.”⁶⁰⁵ Pero su obra manifiesta también en forma de imágenes, algunos de los elementos clave de la utopía de Rousseau: el amor es su tema principal y sus escenarios son la naturaleza dócil, bucólica. Buscando una identidad entre naturaleza y civilización, belleza y espiritualidad, sensualidad e inteligencia, el artista recalca en el reino de la imaginaria isla Citera. El entorno natural realza el encanto de las damas mundanas que lo ocupan, maquilladas y perfumadas, como una Maria Antonieta que sale a escena con demasiados lazos en su vestido como para ser tomada, ni siquiera desde lejos, por una pastorcilla de verdad. La magia del encanto se opera precisamente porque transfigura a las damas pero no las convierte en campesinas, sino en campesinas fingidas, personajes de una obra lírica del género bucólico. La magia de Watteau no es la de lo sublime, sino la de lo pintoresco y también la de lo melancólico. La esencia de lo bucólico, como la de lo exótico y lo mitológico, es una nostalgia incurable que se manifiesta como una escapada hacia el espacio interior.

A Watteau le atraen habitualmente los intervalos, los momentos en que se desvían las miradas, en que se detiene la conversación o los músicos afinan los instrumentos: momentos de interrupción en que el corazón sufre de mal de ausencia, a menos que se abra a una misteriosa presencia. Los personajes de Watteau, con las manos juntas y la mirada en otra parte, ofrecen a los dioses del placer el espectáculo de su distracción. Se evaden en la representación [...] La melancolía de Watteau reside en esa coexistencia de un recogimiento y de un alejamiento, de una intimidad y de una llamada desde lejos. Es una melancolía originada por un placer de crear consciente de que suple a la dicha de vivir, de que finge.⁶⁰⁶

Si un siglo antes Honoré d'Urfé trataba en su novela pastoril *Astrea* de ofrecer a la buena sociedad de su tiempo un manual de etiqueta social internacional y un espejo de las costumbres educadas, ya en el XVIII lo pastoril no es más que una mascarada con la que se pretende desprenderse por un momento de la acostumbrada realidad y del yo cotidiano.⁶⁰⁷ Poco a poco, vemos como las clases cultas que vivían en medio de normas sociales extremadamente artificiales, estilizan la realidad, sublimándola mediante

⁶⁰⁵ Hauser, *op.cit.*

⁶⁰⁶ Starobinski, Jean, *La invención de la libertad*, Barcelona, Skira Caroggio, 1964, p. 65.

⁶⁰⁷ *Ibid.* p. 175.

complicados mecanismos de presentación y re-presentación de la persona en espacios de visibilización. Algunas de estas prácticas modificaban notablemente las relaciones cotidianas, pero los actores no creían ya en el profundo sentido de estas formas y les daban el valor de meras reglas del juego. De ahí que el personaje del tahúr, el gorrón, el *freelancer* comiencen a ganar terreno en la nueva buena sociedad, contribuyendo a intensificar las condiciones de opacidad en el reconocimiento de los otros en espacios públicos. El espacio interior es el último reducto de la interioridad absoluta, e incluso este comienza a verse seriamente afectado por las prácticas cosméticas, que invaden la privacidad de lo hogareño.

3.3.2. Los espacios públicos y lo mundano.

Para el siglo XVIII el espacio íntimo y los espacios de exhibición están en un proceso de diferenciación, reciben tratamientos formal y moralmente distintos, aunque al mismo tiempo aparecen intercomunicados por una infinidad de gradaciones. El siglo XVIII diseña los espacios íntimos como espacios de representación de la intimidad, pero a menudo también están pensados para albergar formas de presentación; exhibición de la persona en una pose “natural” que intensifica el efecto de una personalidad “interesante” (hoy diríamos de alguien que tiene “un mundo interior rico”), y que se expone indudablemente ante la mirada de los otros para excitar la curiosidad y la atención del público. La pintura de Boucher y de Fragonard es testimonio y promotor de esta mirada teatralizada, a menudo pornográfica, de la intimidad femenina que Diderot no dejó de criticar, si bien reconocía que *c'est un vice si agréable*⁶⁰⁸. Es el lugar de lo obsceno, aquello que íntimo, vergonzoso, que se muestra cuando debería permanecer oculto a las miradas indiscretas. El *boudoir* es el lugar de los cuidados íntimos, que permite una actitud *négligée*; en él encontramos toda una dramaturgia, un despliegue de recursos de representación del espacio íntimo ante los ojos de un público ávido de confidencias. Por supuesto, es el territorio indiscutido de las mujeres. En el caso de los hombres, el lugar privado para recibir era el *cabinet* o despacho privado, que a menudo escondía decoraciones de temática erótica o galante. En estos casos encontramos que el espacio privado masculino se convierte en espacio de exhibición de representaciones picantes de la intimidad femenina; una forma de teatralización más.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ No hay más que comparar, por ejemplo, los dos retratos que hace Boucher de Mme. De Pompadour (1756, 1758): uno en el interior de su gabinete, con un vestido lleno de lazos y adornada de joyas, el otro vestida con sencillez en medio de un escenario campestre. Pero la postura, la actitud deliberadamente soñadora es la misma.

⁶⁰⁹ No hay más que pensar en los dos retratos de la *Maja* de Goya, que estaban diseñados para superponerse en un ingenioso dispositivo que podía mostrar alternativamente uno u otro, y cuya ubicación original era el despacho del ministro Manuel Godoy, su gabinete particular.

En su obra sobre la vida de la mujer en el siglo XVIII, los hermanos Goncourt pintan este particular biotopo de la mundanidad en términos plásticos y de una elocuencia acorde con el tiempo que se pretende evocar. Sólo a partir de las once puede levantarse una mujer de buen tono; entonces despierta, rodeada de sus caniches y camareras, para mojar sus labios en una taza de chocolate caliente. Las sirvientas la toman, como las horas a la Venus de Botticelli, la envuelven con su bata e introducen sus pies en delicadas chinelas, llevándola como si flotara hasta su tocador. Allí la rodea una nube de perfumes y polvos, allí es ungida con mil afeites. Los Goncourt comparan este espacio, siempre orientado al norte, con el estudio de un artista: la mujer se pinta a sí misma, es su propia obra de arte.

Una vez preparada, la mujer está lista para recibir, en un orden rigurosamente reglamentado por la cercanía y por la prioridad que concede a cada uno de los visitantes masculinos que van a honrar el templo de su belleza más “oculta”, en función del grado de intimidad que se les concede. Después de la recepción privada, llega el momento del *grand lever*. Los clientes, como en la costumbre del antiguo patriciado romano, vienen a rondarla: parientes, amigos, confidentes... “es el momento del reino de la mujer”. Embutida en su corset, con un aire cuidadosamente descuidado, el cabello un poco revuelto, el *négligé* entreabierto, la anfitriona rebosa de gracias y encantos, tiene una palabra amable para cada uno de sus admiradores; charla y escribe cartas mientras su peluquero afanoso se esfuerza por esbozar un bucle *à la dérobé*. De su boca brotan caprichos, órdenes, comisiones. El chico de los recados llega con los rumores más frescos del día; el médico adula la tersura de su piel y lo brillante de su aspecto; el abad, figura del confidente imprescindible en el ritual de la *toilette*, se deshace en mil carantoñas como uno más de los canes falderos de esta emperatriz dentro de su propio reino. Se escriben notas galantes, se despliegan ricas telas que los comerciantes se apresuran a sacar de sus inagotables muestrarios, se recortan *mouches* sin parar de charlar, y de vez en cuando, en un gesto indolente, la dama pregunta con tono distraído: *et qu'en dit l'abbé?*⁶¹⁰

Así nos muestran estos historiadores del XIX, de manera retrospectiva, la construcción del espacio íntimo como espacio de exhibición y la preparación de la persona para su presentación en público. En la introducción de su libro, los Goncourt advierten que la mayoría de los investigadores contemporáneos rehúsan ocuparse de este período histórico por considerarlo frívolo. Pero es esta misma frivolidad la que atrae a los Goncourt; para ellos esta ligereza no es

⁶¹⁰ Goncourt Jules et Edmond, *La femme au XVIII^{ème} siècle* (1898), Paris, Flammarion, 1938, pp. 129 y ss. He aquí algunas de la bibliografía e imágenes citadas por los Goncourt en nota al pie, en su mayoría pasquines o grabados de época: *Les Mille et Une Folies*, par M.N... Londres, 1785. –Le Colporteur, histoire moral et critique par Chevrier. Londres, l’an de la Vérité 1774. –*Le Nouvel Abailard, ou Lettres d’un singe, aux Indes*, 1763. –Ces Messieurs et ces Dames à leur Toilette. –*Qu’en dit l’abbé!* dessiné par Lavreince, gravé par Delaunay; *La Toilette*, peinte par Baudouin, gravée par Ponce; *Le Lever*, gravé para Massard. –*Tableau de Paris* (par Mercier). Amsterdam, 1783, vol. VI.

más que una máscara (*cette légereté n'est que la surface et le masque*). Su proyecto explícito, en tanto que cronistas de una época, es penetrar esa máscara, desvelar sus secretos. Se proponen, en otras palabras, captar el espíritu del siglo, su idiosincrasia; idea, por otro lado, que no es en absoluto ajena al espíritu romántico. Sin embargo hay una diferencia entre estas dos sensibilidades, que conviven en el seno del siglo XVIII; como dice Julio Seoane “la sensibilidad rococó no es como la romántica capaz de identificarse con la humanidad entera al modo de aquella naturaleza interior rousseauniana que habla a todos los hombres de la misma manera.”⁶¹¹

En efecto, el Rococó es el arte de los espacios interiores, y también de la conveniencia⁶¹². Este término, que rige la economía decorativa del estilo, es muy similar al de *decorum*, del que ya hemos hablado: la adecuación del lugar y del momento a la persona que lo ocupa. No es un proyecto de producción del significado, sino de producción de la presencia.⁶¹³ La presencia actúa mediante la proximidad y la distancia de los cuerpos en el espacio, delimita la manera en que estos ocupan los lugares, producen nichos, permiten un habitar en términos no de verdad absoluta o de conocimiento, sino de placer y comodidad. Es la atmósfera confortable de los bodegones de Chardin, pero es también la ausencia del yo en sus figuras ensimismadas, una ausencia que evoca la presencia, un objeto que se ofrece ante el espectador como si no fuera consciente de estar siendo observado.

Con el regreso de la capitalidad a París entre 1715 y 1730, los nobles se ven obligados de nuevo a habitar la *ville*; regresan a sus viejos *hôtels* u ocupan otros nuevos. Es entonces cuando surge el “nuevo estilo”, como una exigencia de habitabilidad de espacios que deben ser adaptados a los gustos de una nobleza que, poco a poco, va adoptando los puntos de vista de la alta burguesía, sobre todo en lo que a la necesidad de confort se refiere. Estos *hôtels* tienen todos la misma estructura: el dormitorio y el *boudoir* en el segundo piso, la *pianta nobile* y los salones en el primero. La estructura de estos edificios destinados a la nobleza⁶¹⁴ refleja la realidad social de quienes habitaban en ellos. Dos ejemplos de esto son el trato entre señores y criados o entre marido y mujer. En la distribución de la casa, las habitaciones de los criados están separadas de las de los nobles, más cerca de la calle que las de aquéllos, aunque a menudo los criados pasaban la noche esperando a ser llamados en la antecámara, *en disponibilité*. Esta cercanía física, rebatida por la distancia de clase que se refleja en los espacios y las actitudes, es una de las más claras muestras de hasta qué

⁶¹¹ Seoane Pinilla, Julio, *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2000, p. 69.

⁶¹² Scott, Katie, *The Rococo Interior, Decoration and Social Spaces in Early Eighteen-Century Paris*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.

⁶¹³ Gumbrecht, Hans Ulrich, *La producción de la presencia, lo que el significado no puede transmitir*, Mexico, Plaza y Valdés, 2005.

⁶¹⁴ Al burgués le corresponde la *maison*, al noble el *hôtel* y al príncipe el *palace*. Vid. Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, *op.cit.*, p. 75 y Enc. Art. *Hôtel*.

punto la dependencia entre amos y criados se fundamenta en una singular ambigüedad, mezcla de confianza y distanciamiento.

En cuanto a los dormitorios de los cónyuges, el señor y la señora de la casa, eran idénticos y se ubicaban uno frente a otro, con el jardín entre ambos. Dado que el matrimonio se consideraba una cuestión de prestigio principalmente, los esposos no estaban obligados a mantenerse estrechamente unidos. Sólo debían aparecer juntos cuando la ocasión lo exigía, de modo que llevaban sus vidas separadamente, sin contacto. Por el contrario, las casas de la alta burguesía imitarán la construcción de los dormitorios nobles (éstos a su vez habrían imitado, en la medida de sus posibilidades, los aposentos reales de Versalles) pero colocándolos uno junto al otro, lo cual representa a la perfección la diferente concepción del matrimonio entre la burguesía y la nobleza. Por último, la vida del hôtel giraba en torno del salón de la planta baja, centro neurálgico y corazón del espacio Rococó. O mejor dicho, los salones en plural, ya que hay uno, el *appartement de société*, reservado al círculo más íntimo del señor o la señora, los visitantes asiduos que suelen aparecer después de comer; y otro, *l'appartement de parade*, consagrado a las visitas más importantes. En este último el anfitrión actúa no como privado, sino como representante de la casa. Existe todavía un tercer tipo de aposentos, llamados *de commodité*, cuyo diseño responde principalmente al ocio placentero. La división del propio espacio del salón pone de manifiesto que la inclusión de muchos aspectos de lo que hoy consideramos la vida privada dentro de la esfera de representación pública era característico de la existencia estos hombres y mujeres. Pero, puesto que los aristócratas cortesanos no tienen una vida profesional propiamente dicha, no tiene mucho sentido aplicarles la distinción entre vida pública y privada en términos burgueses; un noble está siempre exponiéndose, ya esté en el dormitorio, en el tocador, en el salón o en la calle, su vida es una *performance* continua⁶¹⁵.

La distinción entre espacio íntimo y espacio público se hace patente en las propias estructuras arquitectónicas si comparamos el interior y la fachada de las viviendas. No es que la fachada no sea importante ornamentalmente, pero se reserva para el interior todo el preciosismo de decoraciones que hace reconocible el Rococó no solo en Francia, sino en toda Europa⁶¹⁶. Ese abigarramiento de formas, ese gusto por lo pintoresco, por la variedad, por lo no-serio, es la marca de fábrica del estilo. Artesanos elevados al rango de artistas y artistas que son decoradores de porcelanas se esfuerzan por agradar. La porcelana encarna, por cierto, los valores principales (o más bien su ausencia) de esta forma artística que es como una derivación manierista del Barroco. Con respecto a éste, el Rococó pierde interés por la monumentalidad, por los grandes espacios de manifestación del poder político

⁶¹⁵ N.Elias, *La sociedad... op.cit.*, p. 74.

⁶¹⁶ En efecto, sería un error considerar el Rococó como un estilo exclusivamente francés, si bien éste es su origen. Basta con observar, por ejemplo, la decoración interior de los palacetes alemanes de este periodo.

o sacro, y se centra en lo pequeño, lo delicado, lo exquisito. En el *bibelot* de porcelana, o en el jarrón chino, “se reconoce por primera vez al objeto no por lo que es, lo cual, como bien establecerá Kant un tiempo después, nunca se puede conocer, sino por su forma y su brillantez de diseño, esto es, por el modo de presentarse en sociedad.”⁶¹⁷ Lo importante para el pensamiento rococó no es descubrir la verdad objetiva, sino cómo se muestran y se hacen sociales nuestros conocimientos sobre el mundo. Lo que se pretende es adaptar el entorno al tipo de vida de su poseedor, para que la apropiación del espacio sea más completa.

En el siglo XVII, el ornato y la pompa exterior podían ser todavía la demostración emblemática de un “don” de la realeza o de la nobleza; en el siglo XVIII, el objeto de lujo es tan sólo la presencia sensible de la riqueza convertida en cosa; su esplendor no remite a ningún antecedente espiritual, no es la expresión difractada de una autoridad que brilla en el mundo de las apariencias [...] El lujo del siglo XVIII explota, modificándolas, las diversas formas en que se ha manifestado el lenguaje de la autoridad, pero esas formas ya no designan nada como no sea a ellas mismas, no corresponden al contenido que habían tenido; el artista puede jugar con ellas libremente.

Desde la hebilla del zapato hasta la arquitectura de los jardines, del tenedor al cañón de artillería, no sólo percibimos la prolongación de un estilo, sino que, dentro de ese estilo, a través de la intención ornamental, observamos el deseo de evitar toda laguna, todo intersticio donde se interrumpa la labor del arte: si el artificio decorativo experimenta semejante horror ante los huecos y tiende tan irresistiblemente a ocupar el espacio disponible, es por constituir un mundo hartado cerrado en el que la vida pueda ser vivida como una representación. Lo que, al comienzo, hubiera podido ser tan sólo un signo de la posesión de las riquezas se vuelve una magia que arrastra a la vida a otra dimensión, y la incita a que no se realice con la prosecución del placer.

El papel de la fachada adquiere aquí toda su significación. Respecto a la corte, hacia fuera, frente a los otros, la fachada marca el límite de un universo privilegiado, exhibiendo elegantemente los signos que imponen la ilusión de una autoridad. En el interior, del lado del jardín o detrás de las puertas nuevamente cerradas, para el que se aloja en su dominio, los revestimientos y los espejos establecen por el contrario la autoridad de la ilusión.⁶¹⁸

El movimiento del ojo en el entorno de una habitación decorada al estilo Rococó no se detiene jamás, cautivado por mil detalles que halagan la vista con su variedad, agradan y al instante siguiente son olvidados. Es el estilo de alguien que no desea detenerse a pensar, a sopesar, a considerar cuidadosamente las implicaciones de lo que ve. Su simbología, si la hay, es ramplona y fácil de adivinar; no suscita un verdadero esfuerzo de interpretación. Huyendo de la trascendencia y de la monumentalidad barrocas, el Rococó se refugia en la atomización del gusto en mil matices, en la personalización de los espacios. El Rococó no se preocupa por la verdad absoluta, o por el juego entre arte y realidad, ni siquiera se considera un arte mimético. Lo que le interesa es el punto de vista individual y toda su atención está centrada en los efectos subjetivos.

⁶¹⁷ Seoane, *op.cit.*, p. 40

⁶¹⁸ Starobinski, Jean, *La invención de la libertad, op.cit.* pp. 22, 74.

Este esteticismo, este gusto por la estilización transido de *horror vacui*, va a producir numerosas formas de distanciamiento. El espacio es relacional, abierto a mil *rappports* entre cosas que tienen su correlato en las *liaisons* (algunas más peligrosas, otras menos) de las personas que lo habitan. Lo pintoresco, como lo inacabado de un boceto, cautivan el gusto Rococó, que no busca ni la belleza ni lo sublime. Lo pintoresco está en la mirada de quien lo ve, es una pura sensibilidad que busca impresiones y no conocimiento. La originalidad, la novedad, la invención y la imaginación, subsumidas bajo la categoría de lo “interesante” son las fuerzas del Rococó, pero su emperatriz indiscutible es la moda. La novedad consituye el atributo fundacional del Rococó, cuyos seguidores no lo llamaban por ese término, un poco despectivo, sino que lo calificaban de “nuevo estilo”. Todo cuanto es nuevo, todo cuanto está vinculado al momento presente, hace sus delicias. El gusto rococó abandona los fríos jardines racionalistas de Versalles por los jardines románticos, de inspiración inglesa o china, diseñados como si esa roca, ese árbol o la ruina de una abadía que acecha para sorprendernos a la vuelta de un recodo del camino estuvieran ahí por casualidad⁶¹⁹. El Rococó es también cierto gusto cursi por lo las pastorales *à la Watteau*, los idilios de falsos pastores y pastoras expresando sus emociones amorosas en toda su artificiosa espontaneidad. Anatole France describirá magistralmente este matrimonio de lo gótico y lo bucólico y capta ese sabor crepuscular que lo envuelve:

Había entonces en todos los jardincillos ingleses y en todos los paseos a la moda “cabañas” construidas por avisados arquitectos, que halagaban así los gustos agrestes de los ciudadanos. La cabaña de la Belle Lilloise, ocupada por un horchatero, apoyaba su fingida humildad sobre los restos, artísticamente imitados, de una torre antigua, y así unía el encanto rústico a la tristeza melancólica de las ruinas. Como si no bastasen la cabaña y la torre derruida para conmover los corazones sensibles, el horchatero mandó alzar, a la sombra de un sauce llorón, una columna funeraria con el letrero: “Cleónice a su fiel Azor”.

Cabañas, ruinas, tumbas. En vísperas de perecer, la aristocracia pobló sus parques hereditarios con esos signos de humildad, abolición y muerte. Más adelante, los ciudadanos patriotas adquirieron también el gusto de bailar, beber y amar en fingidas cabañas, a la sombra de fingidos claustros fingidamente arruinados y entre fingidas tumbas, por lo mismo éstos de aquéllos eran amantes de la naturaleza, discípulos de Jean-Jacques Rousseau, espíritus sensibles y filosóficos.⁶²⁰

El estilo Rococó posee además un atributo compartido con el tipo de identidades que florecen en él como en un invernadero: la fragilidad. Su belleza se disfruta y se olvida, el placer de la contemplación está permeado por esa sensibilidad con que se contempla lo ajeno, siempre atenta a la incesante multiplicidad de lo otro, que nunca se detiene a considerarla. El Rococó es superficial porque no hay nada más que ver que lo que está a la vista; como en *El Columpio* de Fragonard son las superficies, los tejidos, los tonos umbríos, el zapatito que vuela despedido del adorable pie de su dueña... todo lo que hay

⁶¹⁹ Addison, Joseph, *vid.* los artículos de *The Spectator* (1711) sobre el jardín inglés y el chino.

⁶²⁰ Anatole France, *Los dioses tienen sed*, Barcelona, Barril Barral, 2010, p. 38-39.

de nimio, aquello a lo que debemos atender. El Rococó descubre y glorifica lo banal. Su profundidad es epidérmica, está fascinado por el detalle, lo que es lo mismo que decir que está fascinado por la vida en su mero acontecer, en su carácter de evento. Al Rococó no le interesa la vida en tanto que fenómeno universal, sino en cuanto que tiene que ver con un estilo de vida, con una forma de habitar un espacio concreto, aquí y ahora, disfrutando de los pequeños placeres libertinos que nos depara el instante más fugaz.

Desde luego, no debemos considerar el Rococó como gusto hegemónico del siglo XVIII. Esto probablemente sería un error, ya que convive con otras dos lógicas sistémicas del arte; el barroco que lo antecede (y del que a menudo es considerado una prolongación devaluada) y el neoclasicismo que lo aniquilará, junto con todos los demás recordatorios de la actitud acomodaticia del Antiguo Régimen. La pintura de David, acorde con los ideales jacobinos, va a vaciar el cielo de angelotes y de figuras mitológicas, produciendo espacios vacantes como el que vemos en el fondo del retrato de Mme. Trudaine, la Muerte de Marat o en el retrato del joven Bara. Ese cielo vacío exige nuevas figuras alegóricas para llenarlo, un nuevo panteón que no se llenará hasta que aparezca la figura de Napoleón para encabezarlo⁶²¹. Esto significa que en arte, los antiguos, los partidarios de la antigüedad en la vieja *querelle*, se han vuelto modernos gracias a la Revolución; y los que se llamaban a sí mismos seguidores del “nuevo estilo” forman ahora parte de un pasado decadente, han quedado *démodés*. La saturación del espacio con bagatelas deja paso, durante el periodo revolucionario, a un vacío posteológico y desolador.

También en el espacio público podemos discernir algunos de los principios del Rococó: el urbanismo como aplicación de la idea de diseño al tejido de la ciudad es donde se fusionan el agrado y lo funcional. Incluso el abad Laugier, abanderado teórico de la reacción anti-rococó se sirve de categorías afines a la lógica de los espacios que estamos describiendo; él no aboga por la regularidad, la sublime geometría de lo diáfano que encantará a los arquitectos utopistas. El abad propugna que al orden racional de las avenidas se oponga, como en un parque, un cierto desorden en el que se manifieste, a falta de una naturaleza libre, una gran fantasía decorativa: “De vez en cuando abandonemos la simetría y lancémonos a lo extraño y lo singular”. La ciudad ideal, para Laugier como para muchos de los urbanistas del siglo XVIII, es una ciudad-bosque que espera para convertirse en una ciudad-parque: “Hay que mirar la ciudad como un bosque. Lo que imprime la belleza esencial de un parque, es la multitud de caminos, su anchura, su alineación; pero eso no basta, es necesario que un Le Nôtre trace el plano, que le imprima gusto e intención, y singularidades, simetría y variedad...”⁶²²

⁶²¹ Carrière, Jean Claude & Yslaire, Bernar, *El cielo sobre el Louvre*, Turin, Musée du Louvre éditions, 2009.

⁶²² Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* (1753), citado en Starobinski, *La invención de la libertad*, *op.cit.*, p. 40.

Paseos, amplias avenidas, jardines y plazas se conciben como espacios que favorecen el flujo y el esparcimiento, que brindan oportunidades para el galanteo. “En la ciudad con las calles apiñadas, la plaza aparece al principio como un fastuoso derroche de espacio; lo que en otras partes es estrictamente medido, en la plaza se lleva buena parte de una materia que, para el común de los habitantes, está mezquinamente distribuida [...] El espacio es un lujo.”⁶²³ Las revoluciones del siglo, la francesa y la americana, pretenderán reconvertir esta distribución del espacio y las condiciones del desplazamiento a través de él en una cosa más igualitaria. Las formas de vida en la ciudad se vuelven cada vez más transitorias: poco a poco desaparecen los espacios de estancamiento, como los grandes mercados y los *impasses*, que son sustituidos por lugares de paso, deambulatorios urbanos. Frente a las grandes remodelaciones urbanas del Barroco Imperial, el Rococó optará por un urbanismo puntual, en el que cada espacio requiere un tratamiento particularizado. Aparecen nuevas formas de contextualización de la vida de los ciudadanos a partir de los espacios que habitan. La ciudad ya no está ahí para ser descifrada, como en la compleja lógica simbólica del XVII, sino para ser disfrutada. No interesan los lugares de construcción de grandes identidades monolíticas, sino de los pequeños yoes, las idiosincrasias, lo personal subsumido en la gran urbe y la consecución del placer.

Pero la fuerza que acabará dando forma a los proyectos urbanísticos imaginados para un espacio revolucionario no será este puntillismo de lo subjetivo, sino la implacable lógica racional de los grandes espacios y las vías de acceso. La Revolución traerá nuevos ideales de utopía, y con ellos la obra de uno de los más geniales (y más teóricos) arquitectos de todos los tiempos: Étienne-Louis de la Boulée. Toda la fuerza de la obra de este arquitecto reside en su poderosa imaginación, ya que sus más grandes proyectos (como el mausoleo de Newton) nunca llegaron a realizarse, lo cual tiende a resaltar el carácter utópico de esta figura. El viejo espacio Rococó muere a manos del heroísmo neoclásico capitaneado por David y las sucesivas modas neorromana, neogipcia, etc. Del mismo modo, la vieja ciudad de París, repleta de miseria y de callejones oscuros *cul-de-sac*, en los que prospera el crimen, recibirá en la imaginación de los arquitectos y urbanistas de las luces nuevas formas. Tanto Boulée como David dan forma a ese espacio vacío de la razón. Un nuevo espacio revolucionario, abierto a la circulación, vacío: ése es el espacio de la nueva sociedad igualitaria. Por supuesto, la ciudad de París será demasiado pertinaz en sus viejos vicios, y los planos de la ciudad utópica tendrán que llevarse a cabo en las ciudades del nuevo mundo como Washington. Los urbanistas como L’Enfant añaden a la retícula romana grandes vías radiales oblicuas con nudos que se inspiran en la circulación sanguínea, con grandes jardines que actúan como “pulmones” para que la

⁶²³ *Ibid.* p. 43.

ciudad “respire.”⁶²⁴ Según el historiador François Furet, la invención del nuevo ciudadano francés constituye la aparición del individuo neutral, capaz de someter las pasiones y los intereses individuales al gobierno de la razón. Solo los cuerpos masculinos reunían los requisitos ideales de esa forma de subjetividad, pero la Revolución es representada con la forma de una mujer, la Marianne, que representa el cuerpo “liberado” de la patria, con los pechos al aire, y al mismo tiempo su carácter nutricional, protector.⁶²⁵

Por otro lado, el espacio de la Revolución es un espacio vacío, como el que encontramos en la actual plaza de la Concordia de París, donde una vez se erguía la guillotina. El vacío de inmensas plazas, las vías de circulación rápida, todo favorece el flujo, la vigilancia mediante dispositivos de panoptismo⁶²⁶. Este tipo de espacios son los que plasma Étienne de la Boullée. Su obsesión por los volúmenes de los cuerpos geométricos simples se manifiesta en el proyecto de un mausoleo para Newton: una esfera hueca en cuyo interior se imita la bóveda celeste. Si Newton “descubre” el espacio vacío de la física, Boullée nos introduce en él, genera un espacio con los volúmenes de lo infinito⁶²⁷. En el proyecto revolucionario la esperanza de volver a empezar de nuevo consiste en generar un espacio isomorfo desde el que edificar una nueva sociedad sin desigualdades, pero choca con la necesidad de contacto de los cuerpos en el espacio, de la retroalimentación y el contagio de pasiones para que se produzca agencia humana. El movimiento de las masas como inductor del cambio social ha sido estudiado por Le Bon, quien dirá que las personas, sometidas al movimiento colectivo de la masa, harán cosas que nunca hubieran imaginado que pudieran hacer por sí solas, porque liberan sus instintos: es el principio de la psicología de masas⁶²⁸. La Revolución francesa, según este autor, legitimó la violencia de las masas como un fin político en sí mismo. La multitud tan pronto se enfurece como cae de golpe en una apatía repentina, llena de pasividad. Es por eso que el espacio revolucionario produce en ellas a menudo un efecto curioso: en lugar de enfervorizar a las masas, estos inmensos espacios vacíos de la libertad las embotaban, las volvía dóciles y manejables. Los cuerpos en el vacío se desactivan, el cuerpo revolucionario vuelve a ser un gran *voyeur* colectivo que prefigura la sociedad de masas, de la que hablarán los teóricos de la escuela de Frankfurt mucho después.

Hay un tipo de espacio público del que todavía no hemos hablado, y que corre el riesgo de quedar esquinado, eludido en el espacio de la representación que constituye este mismo estudio. Esta dimensión integra una de las dos estructuras básicas de la vida social en *settecento*; una es *le monde*, la buena

⁶²⁴ Sennett, Richard, *Carne y piedra* (1994), Madrid, Alianza, 2007, pp. 273 y ss.

⁶²⁵ Furet, François y Richet, Denis, *La révolution Française*, Paris, Fayard, 1965.

⁶²⁶ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar* (1975), Madrid, Siglo XXI, 2005.

⁶²⁷ Étienne-Louis Boullée, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

⁶²⁸ De hecho, Freud va a inspirarse en Le Bon cuando hable de la “horda primaria”. Le Bon, Gustave, *The crowd. A Study of the Popular Mind*, ed. R. Merton, Nueva York, Viking Press, 1960.

sociedad que frecuenta los salones, de la que hablaremos más adelante, y la otra es el pueblo, dentro del cual se incluyen la plebe, el vulgo. Es un espacio lleno de violencia y de inesperados afectos, que constituía la experiencia cotidiana de las masas populares urbanas. Vivir en la calle en París en el siglo XVIII era algo muy común. Esta forma de vida hace saltar la tradicional distinción entre público y privado, ya que las personas que viven en la calle se ven expuestas a una paradoja, la paradoja de la visibilidad y el aislamiento. Los sujetos se vuelven hipervisibles y al mismo tiempo se cierran sobre ellos mismos, se ocultan, se vuelven desconfiados. Como todo espacio de sobreexposición, garantiza a la vez la publicidad de todo lo que se hace en la calle y su anonimato, debido a los inmensos contingentes humanos que se acumulan en la urbe desde mediados del siglo. La experiencia urbana se parece cada vez más a un baile de máscaras, un desfile de fisionomías variadas como el que nos presenta Balzac, un siglo después, en su *Comedia Humana*. Vivir en la calle es vivir codo con codo con extraños, hacerlo todo en contacto con desconocidos. Incluso cuando están en sus casas, los pobres continúan siendo objeto de las miradas de otros, ya que sus casas están abiertas a la calle y sus relaciones interpersonales tienen lugar en situaciones de promiscuidad. Algunos estudiosos del tema, especialmente Sennett, opinan que esta vida entre extraños fue lo que hizo que se desarrollara un sentido de lo público.

Desde el siglo XVII viene desarrollándose un éxodo que llena las calles de París de desocupados, pobres y mendigos, muchos de los cuales vienen del campo. El hacinamiento y las pésimas condiciones de la vivienda obliga a muchos a vivir arrojados en las calles de la *grande ville*. Las órdenes reales ponen en movimiento a las autoridades para “limpiar las calles de París de pobres.”⁶²⁹ El encierro se convierte en una solución parcial, que pone de manifiesto la incapacidad del Antiguo Régimen para asimilar los grandes contingentes de desocupados que llegan cada día en oleadas. El desorden social se produce por doquier y amenaza la decencia: encuentros sexuales en la calle o en los jardines, violaciones, peleas... la calle es un entorno duro, agresivo, pero abierto a demostraciones de ternura inesperadas, no encorsetadas por las conveniencias sociales. En este tránsito continuo se produce el contagio de enfermedades: la viruela, la sífilis y la gripe son las epidemias más comunes, pero hay multitud de ellas para elegir. Las máscaras de la enfermedad y la pobreza llevan grabadas en ellas los estigmas de estos males. La calle es un medio peligroso, que los nobles y burgueses evitan dentro de lo posible. Toda clase de accidentes acechan al paseante: derrumbamientos, robos, agresiones, atropellos... muchos se ahogan en el río Sena en oscuras circunstancias. Los niños juegan en la calle y forman parte integrante del mobiliario urbano; hay niños perdidos y encontrados por doquier.

⁶²⁹ Michel Foucault, *Historia de la Locura en la Época clásica, op.cit.* vol II. Las tesis de Foucault sobre la extensión del encierro en el siglo XVIII han sido discutidas por historiadores como Roy Porter (*Historia social de la locura*, Barcelona, Crítica, 1989).

Las ejecuciones públicas excitan el voyeurismo popular y generan espectación. A veces en estos hacinamientos se dispara el pánico y muchos mueren aplastados o asfixiados, lo que contribuye a alimentar los prejuicios de las clases altas sobre la animalidad y bestialismo de la plebe. Estas multitudes depauperadas no están, sin embargo, tan desarticuladas como piensan los señores; ya que su misma distribución caótica en incesante movimiento tiende a dificultar los dispositivos de vigilancia policial, que no serán tan efectivos como los de un siglo más tarde. Existe, en paralelo a la urbanidad de la “gente bien” un código de gestos, un argot, una red de complicidades de los pobres y los delincuentes que a menudo consiguen eludir a la policía. La tendencia cada vez mayor a transgredir las leyes suntuarias hace que el entorno social se vuelva cada vez más opaco. La ropa no sirve para revelar quién es uno, como un siglo antes, sino para que un interlocutor pueda fingir cómodamente que sabe quién es la persona con la que está hablando. Pero a menudo la consigna es no singularizarse, vestirse como todo el mundo (sobre todo si uno es un extranjero y desea mantener alejados de sí tanto las sospechas de la policía como la indeseable atención de los ladrones). En las *Cartas persas* de Montesquieu, Rica, un visitante persa que visita la Opera se encuentra incapacitado para distinguir entre los actores en escena y los espectadores en el palco: todos le parecen iguales. La ropa singulariza, indica rango, profesión, sexo... y por eso mismo sirve para disfrazarlos. Incluso los pobres se reconocen y distinguen entre sí sus ocupaciones por la forma de vestir y de ocupar el espacio. Entre ellos, los criados constituyen la aristocracia de los pobres, ya que tienen derecho a portar libreas de brillantes colores, lo que les concede un estatus particular.

La reputación se convierte en el capital principal, no solo en los palacios sino también a pie de calle. Los rumores se mueven por doquier y no dejan indiferente a nadie: el propio comisario de policía debe mantenerse al tanto de lo que se dice de él. Por otro lado, esta figura es tan representativa de la fragilidad inherente de las sociedades jerárquicas basadas en el reconocimiento, que resulta necesario hacer un breve retrato de él. Por un lado, tiene que rendir cuentas al *Lieutenant*⁶³⁰, el teniente de policía, que tiende a despreciarlo y a reprocharle su falta de celo; por el otro, constantemente se atrae las iras e indignación del pueblo llano, de las que a veces huye ausentándose cuando más se lo reclama. (Hay que tener en cuenta que la percepción de la injusticia social llevó al pueblo a ejercer la violencia sobre las capas dirigentes sólo en casos extremos; habitualmente se contentaban con desquitarse con el intermediario, en este caso la policía). Atrapado entre la magistratura y el pueblo de París, acosado, despreciado, con fondos muy irregulares, a menudo sale de apuros dejándose corromper. Los ojos y oídos

⁶³⁰ El *lieutenant de police* durante el Antiguo Régimen es un cargo que implica tanto una magistratura como un aspecto administrativo; es la máxima autoridad policial, con poderes otorgados por el Parlamento, y tiene el privilegio de ordenar las famosas *lettres de cachet*. Al mismo tiempo, es un cortesano al servicio del rey

del comisario son los inspectores, que tienen la obligación de informar de todo lo que sucede en París. A menudo van de incógnito, se introducen en la intimidad de los hogares en busca de secretos de alcoba, secretos de familia... todos los secretos que se recaban producen un informe, que a su vez va a engrosar los registros para favorecer el control de los sujetos. Los inspectores se alían a unos para perder a otros y transportan cno sus archivos los *bruits du monde*. Es el matrimonio perfecto entre el espionaje y las técnicas de control social.⁶³¹

Finalmente, llega la categoría policial más baja y a la vez más visible, ya que siempre llevan su uniforme: los guardias, accesibles al público. A ellos se dirigen las quejas, denuncias y delaciones, las cuales, si son consideradas suficientemente relevantes, irán a parar a los oídos de los inspectores y, a través de estos, al propio comisario. El sistema policial tiene esto en común con los salones: que ambos mundos dependen básicamente de la información que transportan los rumores. Las funciones del comisario son, por cierto, de lo más complejas: sirve a menudo como juez o pacificador de los conflictos civiles y separa a los individuos (esto es, evita las acumulaciones peligrosas de plebe enfurecida para proteger el poder estatal), lo que implica en parte una función intimidatoria que no puede arriesgarse a perder. Pero el comisario es también una figura paternal, que protege a las mujeres maltratadas y se pone del lado de las familias. A menudo resulta ser el depositario involuntario de secretos; muchas personas humildes se dirigen a él como testigo de declaraciones escritas sobre cosas a menudo fuera de la ley, como acuerdos extramatrimoniales. Aquí el comisario actúa casi como una especie de confesor. En otros casos debe ejecutar las demandas de encierro de una persona por parte de sus familiares cercanos bajo la acusación de locura o libertinaje (que, para el caso, tanto daban uno como la otra) . De este modo, frente a la arbitrariedad de la justicia, manifestada en estas detenciones “a la carta”, encontramos la tendencia de los familiares a enajenar su autoridad en función de la institución policial.⁶³² Este tipo de detenciones recibirán las críticas de los filántropos que van a opinar que es un despropósito encerrar a niños y adolescentes junto a convictos pertinaces. Así aparecerá, lentamente, una estratificación y diferenciación de los espacios del encierro en función de un nuevo sistema de valores, entre los que se destacan la cura y la reinserción, o al menos, en los casos menos progresistas, la separación de males para evitar el contagio.

Mientras tanto, los pobres que han logrado escapar al encierro del seminario, la escuela, la fábrica, la cárcel, el manicomio, el hospital o la

⁶³¹ Fargue, Arlette, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^{ème} siècle* (1979), Paris, Gallimard, 1992, p. 206.

⁶³² Un buen ejemplo de vidas enajenadas por los dispositivos de control disciplinarios dieciochescos lo proporcionan las desafortunadas aventuras de la pareja de amantes protagonista de *Manon Lescaut*, del abate Prévost. Encerrados por sus familiares, perseguidos por la justicia y finalmente exiliados a las colonias americanas, los dos jóvenes tienen que pagar muy caro por las pequeñas faltas de libertinaje que cometen.

academia militar, se encuentran en las calles de París ante un escenario abierto: niños, vendedores ambulantes, buhoneros, soldados licenciados o desertores, prostitutas (clase profesional en la que se mezclan, según el nivel del cliente, actrices y cantantes de ópera),⁶³³ proxenetas, ladrones, artesanos⁶³⁴ ... la policía adopta respecto a las prostitutas y sus chulos una postura medio represora medio cómplice. Además, estaban los gitanos y mendigos, acosados y astutos. Todos estos personajes, reunidos en torno a la iglesia de Saint Eustache, forman lo que vendría a conocerse como las *cortes de los milagros*, y que Victor Hugo retrataría en su obra sobre la catedral de Notre Dame y el jorobado Quasimodo. Pero lejos de ser una imagen ficcional, estas cortes de los milagros eran núcleos reales de las capas de marginalidad. Sus miembros detentan el poder real y simbólico de la violencia callejera contra sus semejantes, pero son sistemáticamente excluidos del sistema dominante. Esta necesidad de mantenerse “fuera de la vista” constituye el porqué de esa paradoja de la hipervisibilidad del espacio urbano de la que hablábamos antes.

A pesar de todo ese dispositivo de control, la eficacia del orden policial es discutida por los historiadores a la luz de la frecuencia y reiteración de reglamentaciones y edictos. Ante las imposiciones del poder el pueblo de París responde con obstinación aferrándose a las viejas costumbres, igual que el pueblo de Madrid se amotinará contra el intento del ministro Esquilache de cambiar la moda del momento. En cierto sentido, el motín de Esquilache es una revuelta contra las reformas urbanísticas (y no solo en el vestir), ya que coincide con las reformas que Carlos III pretendía llevar a cabo en Madrid y el jardín del Buen Retiro. Se cuenta que, durante el motín, el pueblo la tomaba a pedradas con las farolas por la noche; se trata de un gesto ambiguo que debe entenderse no sólo como el rechazo de medidas progresistas para evitar la delincuencia, sino como una forma de resistencia ante las nuevas formas de vigilancia del poder que significan una pérdida de autonomía por parte de sus súbditos. El pueblo de Madrid reivindica una forma de identidad (capas, sombreros, falta de iluminación) que es a la vez una forma de anonimato. La realidad es demasiado compleja para ser completamente aprehendida o sofocada por las estructuras del poder.⁶³⁵

Lentamente, la policía va a ceder terreno a otras instituciones que tienen la ventaja de ser a la vez más eficaces y más anónimas. Al mismo tiempo, se abandona la hegemonía de una moral social de la asistencia basada en la caridad o la represión del delito con carácter particular, punitivo, para preocuparse por el orden y la salud de los pueblos. Es el nacimiento de la biopolítica y de las técnicas de ingeniería social. Se descubre un esfuerzo renovado por controlar y registrar los movimientos de la población, sus

⁶³³ Mercier cuenta 30.000 *filles publiques* y 10.000 *entretenues*, en una infinidad de categorías.

⁶³⁴ También los artesanos trabajaban a pie de calle, de modo que sus existencias transcurrían siempre de cara al exterior.

⁶³⁵ *Vid.* Jose Javier López García, *El motín de Esquilache: crisis y revuelta popular en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 2006.

desplazamientos y sus fisionomías. Bertillon introducirá entre las técnicas criminológicas la fotografía para producir toda una tipología empírica de los delincuentes⁶³⁶, y Lombroso hará lo propio con la frenología de Gall. El policía en el siglo XIX tendrá que reconocer la fisionomía sospechosa, y para ello se le proporciona un repertorio de formas sistematizado. Pero el aspecto más interesante de estas nuevas formas de detección y control del desorden social lo encontramos estrechamente vinculado al espacio urbano, el proyecto de abrir la calle. Ya no es suficiente con responder puntualmente a las amenazas sociales, hay que redistribuir el espacio urbano para evitar que continúe secretando y alimentando el desorden. Sartine, *lieutenant de police* de 1759 a 1779, lleva a cabo una cartografía minuciosa de los espacios de París. Para favorecer la vigilancia y las detenciones designa cada calle con un nombre y la registra, a fin de que sus subordinados puedan orientarse en el dédalo inmundo de callejones. L'Enfant, Haussman o Boullée sueñan un París diferente, remodelado y abierto a los volúmenes de la libertad; pero frente a ese París utópico, Sartine debe hacerse con el espacio de la ciudad tal cual es, someterlo, y lo hace proyectando un plano que permita ubicar cada punto en el espacio. En cuanto al progreso en el siglo siguiente, dice Arlette Fargue: “Si la historia de París en el siglo XIX es en parte la de su reducción al orden y a la higiene, lo es también de su voluntad de hacer de la calle el espacio de una resistencia y la apuesta de una libertad.”⁶³⁷ El espacio urbano es, pese a todos los esfuerzos del orden y la razón, asimétrico, no-isomorfo, y constituye una red de relaciones de sumisión, dependencia y resistencia en el que se tejen los destinos de sus habitantes.

Nadie como Mercier es capaz de mostrarnos, desde la perspectiva elevada del aristócrata, esos “cuadros” que configuran la realidad cotidiana de la ciudad de París. El café, en particular, aparece como un espacio público de un interés particular, dada la peculiar naturaleza de los intercambios que allí se producían. El caso es que, a decir de Mercier, en el café las distinciones de rango se ven temporalmente suspendidas, la gente habla sin mirar con quien. Cualquiera puede abordar a cualquiera, porque se ha generado una ficción que elide (temporalmente) las diferencias sociales en favor del libre flujo de información, no sometido a convenciones de etiqueta, que es lo característico de este lugar. A esta excepcionalidad de las condiciones comunicativas viene a sumarse la multiplicidad de maneras de hablar, acentos de regiones dispares, distintas formas de articulación social, a fin de configurar un rumor polifónico en el que ninguna voz destaca por encima de los demás. Aunque sin el refinamiento típico de la buena sociedad, esta multivocidad es otra de las

⁶³⁶ VVAA, *Archives de l'infamie*, Paris, Gallimard, 2009 (prólogo de Michel Foucault, *La vie des hommes infames*).

⁶³⁷ Fargue, *op.cit.*, p. 244.

características fundamentales del Rococó, si no de la cultura democrática, con sus ventajas y defectos.⁶³⁸

Por supuesto, existían otros lugares de encuentro más exclusivos, como los clubes, aunque es de esperar que la calidad de la información fuera menos variada y la experiencia menos excitante en general, debido a que todos los miembros del club se conocen y no existe esa vivencia de una fraternización temporal con extraños con el solo objeto de la conversación⁶³⁹. En los grandes espacios porticados como las galerías del Palais Royal se daban cita los comercios, las tabernas y los cafés que se ofrecen ante el curioso como otras tantas oportunidades para su actividad voyeurística. Otros espacios de socialización en los que podían mezclarse distintas clases sociales (hemos mencionado ya la calle y el café) son el jardín y la plaza pública. En el París de las Tuilleries, o en el Londres de St. Jame's Park, los parques públicos que convierten en una nueva institución urbana, ya que permiten establecer contactos fugaces con desconocidos, a menudo sólo de forma visual, sin detenerse. Así aparecerá la figura del *flâneur*, el paseante urbano, que Baudelaire elevará a la categoría de otras figuras del genio como el dandi o el *sportman* ocioso. En el parque las personas se ven, se reconocen y se observan de pasada, pero sin sentirse obligadas necesariamente a detenerse para hablar. Gran parte de la literatura y, posteriormente, del cine inspirado en los espacios del siglo XIX va a desplegarse en torno a parques, jardines y plazas. No hay más que pensar en títulos como *Washington Square* de Henry James o en la película *Gosford Park*, (donde se lleva a cabo una reflexión particularmente interesante de la relación entre el mundo de arriba, el de los amos, y el de abajo, propio de los criados). Si los parámetros del espacio interior urbano son arriba/abajo, los del exterior tienen que ver con la división entre calles y plazas, lugares de paso y circulación, que se orquestan en torno a una actividad intrascendente, el paseo. Hay ciudades antiguas como Edimburgo, en cuyo trazado descubrimos que las zonas residenciales se distribuyen a menudo en un foro circular, en torno a un pequeño jardín central, sólo accesible a los

⁶³⁸ “Dans le plus grand nombre des cafés, le bavardage est encore plus ennuyeux: il roule incessamment sur la gazette. La crédulité Parisienne n’a point de bornes en ce genre, elle gobe tout ce qu’on lui présente; & mille fois abusée, elle retourne au pamphlet ministériel./ Tel homme arrive au café sur les dix heures du matin, pour n’en sortir qu’à onze heures du soir; il dîne avec une tasse de café au lait, & il soupe avec une bavaroise: le sot riche en rit, au lieu de lui offrir sa table./ Il n’est plus décent de séjourner au café, parce que cela annonce une disette de connoissances, & un vuide absolu dans la fréquentation de la bonne société: un café néanmoins, où se rassembleroient les gens instruits & amiables, seroit préférable, par sa liberté & sa gaieté, à tous nos cercles qui sont par fois ennuyeux.

[...] Chaque café a son orateur en chef; tel, dans les fauxbourgs, est présidé par un garçon tailleur ou par un garçon cordonnier. Et pourquoi pas? Ne faut-il pas que l’amour-propre de chaque individu soit à peu près content?” Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, t. I, capítulo LXXI, p. 135.

⁶³⁹ La razón de que no hablemos más por extenso de los cafés en este estudio es que, aunque fueron fundamentales para la formación de lo que se ha llamado la opinión pública, comenzaron a entrar en decadencia a partir de mediados del siglo XVIII, por lo que en las últimas décadas, objeto de la investigación, eran mucho menos concurridos que en la primera mitad.

propietarios. Esta es una señal todavía hoy identificable de este cambio en la percepción del espacio urbano que comienza a tener lugar ya a finales del siglo XVIII.

Así pues, la gran ciudad se constituye en espacio emblemático de la modernidad. La narrativa de la identidad que tipifica esta experiencia del vivir codo con codo con extraños y el aprendizaje que implica, es la llegada del joven ingenuo pueblerino a la metrópolis. La historia del infortunado Damon que llega a París, o la del ingenuo Tom Jones cuando se interna en el traicionero Londres persiguiendo a su amada, son las narraciones de formación de unos sujetos que vienen de la infancia, de la inocencia, del campo, para exponerse a las miradas y las burlas de los otros. En la gran ciudad serán frecuentemente atropellados, engañados y ridiculizados, pero en ese proceso aprenderán algo valioso. Van a ganar su propia identidad en forma de una agencia capaz de hacer frente a las circunstancias y al mal del mundo mediante honradez, perseverancia y un poquito de astucia. Así describe el autor de la historia de Damon el entorno urbano contemporáneo tal y como se despliega ante los ojos del recién llegado, en toda su miseria y magnificencia:

Ninguno ha definido mejor a París que el amable viajero Inglés, Mr. Sherlock, diciendo que es indefinible; que es el compendio del Universo ; una ciudad vasta e informe llena de maravillas, de virtudes, de vicios y de ridiculeces: él la toma colectivamente con sus habitaciones, y bajo todas las acepciones, física, moral , política y civil; mas lo cierto es, que registrando a París materialmente como Ciudad, prescindiendo del pueblo, y con respeto a sola su construcción, no se puede decir que es una ciudad hermosa. Es una ciudad enorme, respetuosa por su inmensidad; tiene la majestad del Chaos; es una mezcla monstruosa de bellezas sublimes, y de defectos que dan en rostro. Se ven todavía al lado de los edificios de Luis XIV, de Luis XV y de Luis XVI, los edificios de Chilperico, de Clodoveo y de Dagoberto; se ve una multitud de magníficos palacios, de soberbios alcázares, de casas primorosas por la decoración y comodidad, situadas por desgracia en medio de las casas antiguas y feas, sin gusto, sin claridad, sin propiedad, sin adorno; se ven otras casas modernas bien labradas, bien distribuidas y hechadas a perder enteramente como las antiguas por los callejones estrechos, oscuros y hediondos, que forman su entrada, en los cuales sería menester luz aun al medio día, y que sirven de secreta a todos los que pasan ; se ven en París las calles sin dirección y sin regularidad; las más hermosas están comúnmente cortadas por callejuelas angostas, oscuras, desproporcionadas y sucias...⁶⁴⁰

La complejidad y la vida palpitante de la gran urbe, llena de promesas y peligros, se manifiestan en su ecléctica multiplicidad. Una reflexión del autor resulta especialmente interesante: comparado con las grandes urbes de los antiguos griegos y romanos, con sus ágoras y sus plazas, hay una diferencia que salta a la vista en la ciudad moderna: “que ellos lo daban todo al fausto público, y nosotros al fausto privado”. El propio concepto de “fausto privado” habría sido incocebible para un romano, aunque no para la psicología del Rococó, que aunque todavía se vuelca hacia fuera, pugnando por hacer de la

⁶⁴⁰ Campo y Rivas, Manuel (trad.), *Crítica de París y aventuras del infeliz Damon en la misma capital* (anon. fr.), Madrid, Imprenta Real, 1788.

identidad imagen, objeto de consumo, comienza ya a replegarse tenazmente hacia el interior. Pero no sólo cambia la percepción del espacio en la ciudad; también el tiempo se modifica, parece tensarse. La actividad es frenética, el tráfico enloquecido a menudo produce la embestida de un vehículo sobre el peatón inconsciente. El pobre, el niño, o el filósofo ensimismado corren el riesgo de ser brutalmente atropellados por el progreso. Por eso se necesitan vías más amplias, avenidas de una sola dirección con amplios cruces o nodos que faciliten el flujo.

Al mismo tiempo, la nostalgia hace presa de los propietarios y les lleva a dar a sus residencias urbanas toques decorativos de carácter descontextualizadamente rural: la cabaña de la pastorcita en medio del caos rugiente del tráfico. Por éso son tan importantes los jardines, como remansos de paz en medio de la vorágine, lugares que reafirman la ilusión romántica de un espacio natural para la intimidad en medio del tráfico de personalidades que se presentan como máscaras. Del mismo modo, Tom Jones descubre en Londres que hay que ser bueno, pero no demasiado; que hay que saber elegir bien a los amigos y confidentes, además de garantizar su fidelidad mediante pequeños gestos de deferencia y, sobre todo, que hay que estar muy atento a lo que hacen los demás. Porque cada palabra, cada gesto, puede ocultar una intención oblicua que de al traste con nuestras esperanzas. Esto es lo que aprenden los héroes ingenuos: a estar de pie a la intemperie, ante la mirada de los otros, a mantenerse firmes frente a los embates de la fortuna y la maledicencia de los extraños.

3.3.3. Los salones

Muchos son los espacios de presentación de la persona en la alta sociedad del siglo XVIII: la ópera y la corte son dos de los principales. La gente acude a la ópera más para ser vista o para saber lo que se llevará en la próxima temporada que por un interés puramente musical. Al haberse producido una situación de teatralización de las emociones en la que sólo lo teatral (es decir, solo las formas de acción teatralizadas según las pautas sociales del momento y la moda) va a resultar verosímil, uno acude a la ópera o al teatro para saber cuales son los sentimientos de moda esa temporada, la manera correcta de expresar amor o desdén. El comportamiento en público se convierte en una acción a distancia del ser con respecto a su propia figura, y esa actitud implica a su vez una experiencia de la diversidad. La expresión pública se vuelve anti-simbólica: no hay que buscar nada profundo más allá de la superficie, ya que la superficie es lo que importa. Además, la distribución de los palcos en el Teatro de la Ópera, cada uno una pequeña corte, produce un aislamiento narcisista en el que proliferan los espejos: lentes escondidas bajo el abanico para espiar quién entra en el palco desde el pasillo, e impertinentes para ver a los actores en escena, pero sobre todo a los ocupantes de los otros palcos. Es,

hasta cierto punto, un dispositivo revelador de las formas de visualidad propias de la cultura del XVIII; una diversificación de la mirada en un espacio de cuerpos aislados, distribuidos según una voluntad de vigilancia espontánea, no dependiente del poder estatal.

En cuanto a la corte, los hermanos Goncourt nos describen la entrada en sociedad con quince años de la Condesa de Genlis en el Palais Royal, tomada de las memorias de otra aristócrata, la Du Deffand. Este rito de paso requiere una preparación exhaustiva, ya que cualquier tropiezo en la puesta de largo puede significar una lacra permanente en el currículum de la aspirante a cortesana o mujer de mundo. Una vez debidamente reconstituida en el tocador con la ayuda de sus madrinan, *Mme de Genlis coiffée, c'est la poudre, c'est le rouge; puis le grand corps avec lequel on veut qu'elle dîne pour en prendre l'habitude*. Sometida a mil dispositivos para disciplinar la voz, el gesto y el cuerpo, la joven aspirante debe poner toda su atención a cada paso que da, debe parecer ingenua, aunque no dejarse paralizar por el terror escénico. Igualmente, resultaría catastrófico que mostrase afectación, el *faux pas* acecha en todos los matices de la conducta. La mujer es llamada, dicen los Goncourt, a ser el modelo de la convención, *l'enfant de l'art*⁶⁴¹. Si ha superado la prueba, al día siguiente despertará convertida en otra persona, con una identidad nueva, una identidad pública que a partir de ese momento estará en la obligación de cuidar como la más preciada de sus pertenencias.

Pero el espacio del que vamos a hablar a continuación, el salón, se distingue de la ópera y la corte en que representa la fusión entre el espacio privado y el público. Es también el umbral de un tránsito, que podemos considerar como el último reducto o como una fase de transición de una lógica cortesana de pequeños grupos a una lógica urbana de grandes grupos, basado en el intercambio de información; de los valores ornamentales del prestigio y el abolengo a otros valores burgueses, pragmáticos, en los que los rasgos de identificación primordiales son el capital y la profesión.

El salón como protagonista del siglo XVIII es un objeto metodológicamente muy complicado de aprehender y difícil de definir, ya que participa de la multiplicidad de funciones y aspectos que caracteriza el universo de las máscaras, ya que es su núcleo. El salón es, para los historiadores del siglo XIX como los Goncourt o Sainte-Beuve, un objeto de duelo y anhelo melancólico, perdido para siempre. Fue, para sus protagonistas, un lugar de aprendizaje de los códigos sociales; centro de debates políticos y culturales; lugar de encuentro e intercambio de chismes y favores; teatro de sociedad; lugar de ocio y diversión; centro de producción y difusión literaria, mecenazgo y protección; espacio privilegiado para la formación de la opinión pública; polo de oposición (y a veces connivencia) frente a la corte monárquica; ámbito doméstico del ritual hospitalario; entorno

⁶⁴¹ Goncourt, *op.cit.*, p. 28-29.

donde se practicaban los juegos de azar, sobre todo de cartas; sede de la seducción; red de dispositivos de poder que funcionaban a través de la gestión de la reputación y, junto con la corte, el escenario de la presentación en sociedad, el rito de paso más importante de la cultura dieciochesca. Esta ingente cantidad de funciones convergen en el espacio de los salones. Hay que decir también que los propios habitantes de los salones no tenían este concepto de salón, que es historiográfico. Para ellos lo que nosotros llamamos “salón” era, simplemente, su mundo, o una parte importante de él. Para hacer más manejable el concepto, reduciremos la multiplicidad del salón a una definición, para lo que vamos a seguir al historiador Antoine Lilti. El salón es, nos dice, “un domicilio abierto regularmente a aquellos que han sido presentados, que alberga una sociabilidad mixta regida por normas de cortesía.”⁶⁴² Así pues el salón es, ante todo, una habitación privada en la casa de algún personaje principal que recibe en ella a un pequeño grupo de elegidos. Esto es, se trata de un espacio, de un lugar físico. Pero al mismo tiempo, también nos referimos a los salones en un sentido metonímico para hacer alusión al tipo de compañías que lo frecuentaban. El salón connotado en un sentido específico es mucho más que cuatro paredes recubiertas de adornos. A continuación trataré de dar una visión lo más completa posible de la compleja estructuración del espacio de los salones a partir de esta doble dimensión, del lugar y sus habitantes, distinguiendo usos específicos vinculados a prácticas características de ese entorno.

Pero antes que nada, me gustaría hacer un pequeño apunte sobre el tipo de fuentes de que se sirven los historiadores que trabajan sobre la formación de los salones en el siglo XVIII. Estos cuentan principalmente con (i) cartas, (ii) memorias y otros documentos biográficos, y (iii), los archivos policiales, lo que se llama el control de extranjeros. De manera que la policía del Antiguo Régimen no sólo contaba entre sus obligaciones la de contener y vigilar a los grupos sociales urbanos más humildes, sino que sustentaban una red de espionaje destinada a crear un registro de toda la aristocracia y los aventureros (a menudo estos dos grupos resultaban muy difíciles de diferenciar) que entraban y salían de París, con quien se reunían, en qué casas cenaban, etc. Estos registros policiales nos han permitido descubrir datos concretos y objetivos sobre las relaciones entre nobles, escritores, diplomáticos, banqueros y militares; detalles que las memorias y las cartas evitan dar, con su característico gusto por las elipsis y lítotes. El interés por mantener el anonimato y dejar lo que pasa en el salón dentro de él se ve continuamente vulnerado; la policía introduce confidentes en los cenáculos, y a su vez los *maîtres* y *maîtresses* del salón manipulaban al servicio secreto haciendo circular información falsa. Es un juego muy complejo de diplomacia y espionaje en el que las máscaras, una vez más, se vuelven imprescindibles.

⁶⁴² Lilti, Antoine, *Le monde des salons: sociabilité et mondanité à Paris au XVIII siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 69.

Lo que llamamos la sociabilidad o, en términos más afines a la época que estamos estudiando, *le monde*, es también un término difícil de asir, ya que se refiere al mismo tiempo a un grupo social que se distingue por unas prácticas determinadas y al conjunto de esas mismas prácticas. Es el escenario de luchas de poder que se juegan mediante elementos simbólicos: el ridículo a menudo contribuye a destruir reputaciones. El ridículo normalmente se produce cuando alguien atenta contra la moda o la costumbre del momento. Quién sea el que tenga derecho a decidir sobre lo que está bien o mal, quién posea el poder para ridiculizar a otro con su palabra o mediante un mero gesto, responde a un complejo conjunto de situaciones estratégicas en perpetuo movimiento. Un ejemplo: el *persiflage* consiste en ridiculizar a un individuo frente a un grupo de espectadores-cómplices, sin que la víctima se de cuenta. Habitualmente el *persifleur* adopta el tono de un halago, trata de resultar verosímil, y el resto del público, convertidos en colaboradores, tienden a reforzar ese efecto. Pero el *persifleur* de hoy puede ser la víctima de mañana, todo depende del inestable equilibrio de las relaciones entre *la cour* y *le monde*, entre Versalles y París. Los límites entre uno y otro espacio son más fluidos de lo que durante años han pensado algunos historiadores. Parece que a menudo un mismo personaje pertenecía a ambos mundos, alternando entre las confidencias con las personas reales y sus allegados, y el ambiente, menos viciado por el protocolo, de las residencias privadas parisinas. El modelo de la corte es a menudo imitado en los entornos urbanos y los rumores sobre lo que allí sucede acaparan la conversación de los salones. Este sería el caso, por ejemplo, de Mme de Boufflers (a quien la Du Deffand llamaba *L'idole du Temple*⁶⁴³), la cual recibía y visitaba miembros del entorno real y de la buena sociedad de los salones. Así que podemos determinar, como primer punto relevante de este análisis, que el mundo que se produce en el salón responde, a la vez como grupo de personas y como conjunto de prácticas, a un doble dispositivo de inclusión/exclusión que funciona a partir de la promoción de valores relacionados con el prestigio. La contrapartida del prestigio son las formas de estigmatización, cuya manifestación más habitual es un demérito del propio honor, al que puede atacarse de manera más o menos encubierta mediante la socavación simbólica, es decir, ridiculizando a alguien. Todo esto sucede en las condiciones de imitación de la corte por parte de la nobleza de los salones, de los aristócratas por parte de los burgueses (y a veces al contrario, ya que la base de las relaciones sociales se vuelve cada vez más una comunidad de gustos más que una cuestión de cuna), y en general de cualquiera que marque el buen tono en sociedad por parte de cualquier recién llegado que desee medrar en ella.⁶⁴⁴

⁶⁴³ El Temple era, en el lenguaje del salón parisino, el lugar donde se reunían los allegados al príncipe de Conti y Mme. Boufflers.

⁶⁴⁴ Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation* (1893), Paris, Kimé, 1993, p. 369. Para una definición del concepto de estigma, *vid.* Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada* (1963), Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

El salón es un dispositivo social de inclusión y exclusión que funciona mediante mecanismos de distinción estrechamente ligados al honor, la circulación de rumores y la violencia simbólica (por no hablar de esa otra violencia, física, de los duelos que aún se practican y gozan de bastante predicamento a lo largo del siglo; y que en la cultura prusiana sobrevivirán todavía prácticamente hasta principios del siglo XX). Pero además, se dan en él un conjunto de relaciones entre desiguales que se asemejan, aunque con algunas diferencias, al mecenazgo de épocas anteriores. A parte del patronazgo por el que una persona de letras se pone al servicio de un noble como lector o secretario, existía en los entornos parisinos la costumbre de pagar una pensión vitalicia en lugar de recompensar favores puntuales. De esta manera los nobles intentan abandonar la relación mediatizada con los intelectuales y artistas para dar la impresión de encontrarse con ellos en un plano igualitario. Este igualitarismo forma parte del mito de los salones, igual que la expresión “salón literario” con la que se quiere hacer referencia a algo distinto del salón aristocrático. Pero estas diferencias son engañosas: ni el salón aristocrático puede ser netamente distinguido del entorno literario (son espacios coincidentes con entradas y salidas de los mismos personajes), ni los nobles están realmente en un plano de igualdad con los hombres de letras.

Diluida la ilusión de la “República de las Letras” del siglo XVII, que había alentado todavía el entorno de la monarquía absolutista gestionada por validos, los intelectuales se dan cuenta de que están solos en el mundo y de que, a la vez que son elevados por medio de sus relaciones mundanas, éstas les consideran de alguna forma como inferiores y su trato los humilla constantemente. Se encuentran, a su manera, atrapados en la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana. Para los nobles, tener un intelectual dentro de su círculo es una manera de atraer sobre sí la mirada de los otros cenáculos, de incrementar el prestigio personal sobre ellos. D’Alembert denuncia esta doble moral de la nobleza respecto de sus protegidos y la forma despectiva en que éstos eran tratados en su *Essai sur la société des gens de lettres et des grands* (1751)⁶⁴⁵. Diderot, por su parte, se lamenta del tiempo que debe consagrar en sus constantes visitas al salón de Mme Épinay; el reconocimiento de los otros es una trampa en la que se pierde el tiempo y esfuerzos que podrían dedicarse a la creación literaria⁶⁴⁶. Parece que, en este sentido, Diderot ocupa un lugar intermedio entre las dos tendencias opuestas de la actitud que debe adoptar el hombre ilustrado frente a la mundanidad en esta cultura de los salones. Por un lado, Voltaire, gran defensor de los salones, sostiene que el *homme de lettres* debe ser también un *homme du monde*, que el genio del *savant* debe estar matizado con unos toques de *esprit* y saber moverse a su entera disposición en los entornos aristocráticos que son los que van a proporcionarle mérito a los ojos del mundo. Por otro lado, el “salvaje” Rousseau se cierra en banda y, tras

⁶⁴⁵ Alembert, Jean Le Rond d’, *Oeuvres*, Paris, 1822, t. IV, p. 337-373.

⁶⁴⁶ Diderot, Denis, Carta a Mme. Épinay, octubre 1767, *Correspondance*, t. VII, p. 155-156; Carta a Sophie Volland, 19 septiembre 1767, *ibid.*, t. VII, p. 130.

algunos intentos fallidos de integrarse en la alta sociedad (que llegarán a su fin en el *affaire* con Hume y los intentos de la Boufflers por integrarlo en la buena sociedad parisina, primero, y luego inglesa), decide retirarse. Este gesto es muy relevante, ya que Rousseau inaugura así la figura del escritor autónomo, que sólo se debe a su público (*le public*) dando la espalda al mundo (*le monde*) y negándose a aparecer ante los aristócratas mendigando prebendas. Por desgracia, las condiciones del mercado editorial en esta época hacían muy difícil para un autor, incluso uno tan afamado como el ginebrino, el sobrevivir gracias a las ventas de su obra. Rousseau, mediante esta actitud, hace que el mundo y el público sean indiscernibles en su propia experiencia imaginaria.

Diderot se encuentra un poco entre ambos extremos: se siente culpable por el tiempo que ha perdido en los salones, pero al mismo tiempo no renuncia a contemporizar con sus poderosos patrones, a poner a sus pies su pluma, reblede, sí, pero también lisonjera. También el polémico Beaumarchais es uno de estos personajes intermedios, rebeldes complacientes, que se pone al servicio del rey como espía pero lo desafía al socavar los valores de la sociedad estamental en obras teatrales como *Las bodas de Fígaro* o *El barbero de Sevilla*. A veces se les envía a la cárcel y a veces se les acoge en los entornos más exquisitos. La vida, para ellos, parece un carrusel repleto de máscaras en que no hay garantía alguna, en el momento de acceder a un estado, de saber cuál será el siguiente papel que tendrán que interpretar.

A propósito de la cultura en el mundo de los salones, me gustaría mencionar aquí sucintamente una cuestión relativa a su verdadera función como instancias críticas de la sociedad. Algunos autores, en particular Jürgen Habermas⁶⁴⁷, han sostenido que el espacio público y, por tanto, los salones literarios, tenían una función crítica dentro de la producción literaria de los salones y con respecto a la sociedad en general. Ahora bien, es necesario precisar que no parece que estemos justificados para hablar de un salón literario diferenciado del salón aristocrático (distinción artificial llevada a cabo de manera poco rigurosa por cierta corriente historiográfica), igual que no podemos distinguir los salones bursátiles de los salones políticos, ya que todo se jugaba en la misma arena. Por otro lado, sí que habría que estar de acuerdo con Habermas en lo esencial de su tesis, a saber, que la conciencia crítica y la revuelta contra la autoridad, ese espíritu “indócil” del XVIII tiene mucho que ver con la formación de una opinión pública. Solo que la opinión popular en el actual sentido del término, no sólo no coincidía con la buena sociedad, sino que en muchos casos se oponían la una a la otra. Lo que se piensa en el café no siempre es lo mismo que lo que se piensa en los salones. Aunque no puede negarse que, si podemos hablar de un concepto unificado de opinión pública es fundamentalmente porque las concomitancias entre uno y otro, igual que los lazos de solidaridad temporales entre burguesía y pueblo hizo posible la

⁶⁴⁷ Habermas, Jürgen, *L'Espace Public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1992. Para un estudio historiográfico más reciente de la cuestión, *vid.* Van Horn Melton, James, *The Rise of Public in Enlightenment Europe*, Cambridge U.P., 2001.

revolución. Pero no debemos olvidar que, si bien en la calle y en el café la crítica se forma realmente en un espacio isótopo en el que al menos la capacidad de tomar la voz y decir lo que se quiera es común a todos los ocupantes de ese espacio público, lo cierto es que el salón y la buena sociedad se mueven por otras leyes.

La circulación del prestigio y los signos de distinción entre los miembros de un entorno puramente asimétrico, como lo era el salón o la corte, pero con pretensiones igualitarias en el caso de los salones, hacen que el halago y la galantería sean la moneda de cambio más corriente. En un mundo en que incluso la violencia simbólica de la burla se encuentra maquillada con la apariencia de la adulación (como veíamos en el caso del *persiflage*) no es razonable pensar que esta actitud permitiría el desarrollo de una actitud crítica y rigurosa frente al conocimiento dentro del entorno social cambiante de intrigas y adulación que encontramos en los salones. El espacio del pensamiento crítico es la soledad del gabinete; fuera, todo es mundanidad. Es cierto que las lecturas en voz alta de textos teatrales o filosóficos eran frecuentemente encomiadas y practicadas en el salón elegante; también lo es que, como reconoce la propia Mlle. de Lespinasse, la gente rara vez prestaba atención. Y estos entornos nunca, o muy raramente, fueron testigos de una creación colectiva de ninguna clase⁶⁴⁸.

En *Julie ou la Nouvelle Eloïse*, Saint-Préux es recibido en la capital del vicio, y no ahorra cumplidos para el tipo de escena que se desarrolla ante él, y en la que poco a poco se verá inmerso. El paisaje que describe es desolador, el vasto “desierto del mundo” está poblado por marionetas, máscaras sin criterio propio que se mueven accionadas por el deseo de agradar, de no disentir del parecer general. Todo son “falsas demostraciones de cortesía y de las apariencias engañosas al uso de esta sociedad”. El tono de la conversación es fluido, nunca pesado ni pedante, porque huye de la profundidad. La única moral que se respeta realmente es la de la moda. Aquí “se aprende a defender con arte la causa de la mentira, a quebrantar a fuerza de filosofía todos los principios de la virtud, a pintar de sutiles sofismas sus pasiones y a sus prejuicios, y a dar al error un cierto “aire de moda” según las máximas del día”. De este estado se extrae, según Saint-Préux (que comienza considerándose a sí mismo como una especie de antropólogo en este entorno extraño), la conclusión de que, para conocer a una persona, no hace falta conocerla realmente, ni mucho menos escucharla, sino sólo adivinar sus intereses. “Así, nadie dice nunca lo que piensa, sino lo que le conviene que piensen los demás; y el aparente celo por la verdad no es en ellos más que la máscara del interés”. No puedes fiarte de nadie, y el imperio de la moda es tal que no sólo afecta a los códigos vestimentarios, sino a las propias opiniones y formas de presentarse en sociedad: “Cuando un hombre habla, es, por decirlo así, su vestido el que tiene una opinión y no él; y cambiará sin problemas de

⁶⁴⁸ Vid. Lilti, *op.cit.* p. 295.

vestido como de estado”. Todo el mundo se contradice constantemente a sí mismo por no contradecir al de al lado. Esta es, según Rousseau y desde la *Ética* de Aristóteles, la marca del hombre malo; si el bueno es el que siempre está de acuerdo consigo mismo, que adopta una forma unitaria en la coincidencia interior-exterior, el malo está fragmentado en una multitud de deseos, complacencias, pasiones e intereses que nublan tanto su voluntad como su buen juicio.⁶⁴⁹

Aunque todos prediquen con entusiasmo las máximas morales de su profesión, todo el mundo quiere aparentar que pertenece a otra. El hombre de leyes quiere ser un caballero; el financiero se hace pasar por un gran señor; el obispo utiliza el lenguaje de la galantería; el cortesano el de la filosofía [...] Sólo los militares, desdeñando a los demás estados, conservan, sin preocuparse, su propio aspecto, y se mantienen insoportables, pero de buena fe.⁶⁵⁰

Lo que realmente espanta a Rousseau/Saint-Préux de esta sociedad es la cualidad impersonal de sus actores, la falta de atributos intrínsecos de sus personalidades, su intercambiabilidad, su automatización... “son como máquinas que no piensan y a las que se hace pensar como por resortes”. Es la pesadilla de La Mettrie y Descartes, el hombre-máquina llevado a su última expresión por la convención y las artes del agrado. La metáfora de las máscaras está siempre presente, y Saint-Préux termina su carta a Julia de la siguiente manera:

Así, los hombres con los que se quiere hablar no son con los que se conversa; los sentimientos no salen de sus corazones, las luces no son las de su mente, los discursos no representan sus ideas; sólo vemos en ellos sus rostros, y uno está en una reunión de sociedad casi como delante de un cuadro en movimiento [tableau vivant], en el que el apacible espectador es el único que se mueve por sí mismo. [...] Hasta ahora he visto muchas máscaras: ¿cuándo veré los verdaderos rostros de los hombres?

La llamada paulina de Rousseau, que recuerda a aquel versículo de la carta a los Corintios⁶⁵¹, hace patente que los rostros del salón se han convertido en máscaras, esclerotizadas por el cinismo, la hipocresía y el disfraz; tanto que, al igual que los actores de la crítica de Diderot, ya no podrían, ni aunque quisieran, volver a su esencia originaria. Nada queda de ellos, si es que alguna vez fueron algo más que meros comparsas de un espectáculo interminable; ni tampoco del sentido crítico, autónomo y alerta tan importante para los verdaderos ilustrados. Esta visión desoladora es la que impulsa a Saint-Préux, después de haber experimentado en sus propias carnes la caída en el vicio y la

⁶⁴⁹ Aristóteles, *Ética*, libro VI, “sobre los amigos”.

⁶⁵⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Julia, o la nueva Eloísa*, *op.cit.*, Carta XIV, parte II, p.263 y ss. *Idem* para todas las citas anteriores de los comentarios de Saint-Préux. Berman interpreta esta atmósfera fantasmagórica, esa experiencia de dispersión del personaje como el lugar en que la experiencia sensible de la modernidad nace, y a Rousseau como un precursor. *Vid* Berman, Marshall, *All that Is Solid Melts into Air. The experience of modernity* (1982), London, Verso, 2010, p. 18.

⁶⁵¹ Corintios I, 13:12: “Ahora vemos por un espejo y oscuramente, pero entonces veremos cara a cara. Ahora conozco sólo parcialmente, pero entonces conoceré como soy conocido”.

degeneración mundanas, a regresar a sus amadas montañas a adorar (castamente) a su idolatrada Julie.

Esta fábula moral será retomada por el joven Proust en uno de sus primeros relatos, *Violante o la mundanidad* en un tono mucho más próximo al diagnóstico rousseauiano que a la crítica aguda y distanciada del salón de los Guermantes. Al fin y al cabo, los salones de la aristocracia de provincias francesa, tal y como son retratados por Marcel a lo largo de la *Recherche du temps perdu* no son sino dignos herederos de todos los vicios y virtudes, de todos los mecanismos del poder y la distinción que encontrábamos ya en el salón dieciochesco. Son las mismas máscaras, en el mismo teatro, poco menos de dos siglos después. No se trata de una analogía, sino que hay líneas de continuidad suficientemente robustas como para probar esta aseveración. Un ejemplo lo tenemos en la crítica de Hannah Arendt a la manera que la aristocracia y alta burguesía de principios del siglo XX “colecciona” intelectuales, artistas, judíos y homosexuales en sus salones para exhibirlos⁶⁵². Ellos son la sal y la pimienta de unos encuentros sociales relegados al hastío por la existencia banal de todos esos nobles, ricos banqueros y prósperos empresarios. La figura del artista, igual que la del arrivista, están marcadas por su inserción en el mercado de bienes de consumo. El pintor y el escritor no sólo producen bienes de consumo que sirven para incrementar el valor de exhibición y, por tanto, el prestigio de quien los ostenta o posee; sino que ellos mismos, igual que los enanos antes de que pasaran a las barracas de feria, eran en sí objetos de exhibición. Cualquiera *salonnière* sabía que conseguir atraer a Fragonard o a Voltaire a su salón le daría un esplendor que redundaría en el prestigio mundano de su propietaria. Del mismo modo, los Guermantes se cuidan de rodearse de tales personajes: un judío inteligente y elegante como Swann, una actriz como Rachel, un pintor talentoso como Elstir o un compositor como Vinteuil, que los Verdurin envidian y acaban por atraer a su bando. Mientras, el barón de Charlus pasea inadvertidamente su homosexualidad, como un exhibicionista inconsciente del espectáculo que ofrece. Esta es la misma relación de dependencia asimétrica: la buena sociedad desea contar con la presencia de estos personajes para escapar del tedio y aumentar su capital cultural, pero al mismo tiempo temen verse puestos al mismo nivel que esos arrivistas, y acaban siempre por traicionarlos. En esto, al menos, los nobles alemanes son más sinceros, como atestigua el joven Werter en una de sus epístolas, en que cuenta haber sido despedido de la presencia de un noble, con quien hasta entonces hablaba con total familiaridad, en el momento en que otros nobles van a entrar.⁶⁵³

⁶⁵² Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo* (1973), Madrid, Taurus, 2004. En cuanto a la interpretación de la interpretación de Proust por parte de Arendt, esta es en gran medida deudora del capítulo de Fernando Broncano, “Raros momentos que convierten en sujetos” en *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Herder, 2009, p. 190.

⁶⁵³ Proust, Marcel, “Violante o la mundanidad”, en *Los placeres y los días*, Madrid, Alianza, 2010, p. 37-43. Proust tiene también un artículo sobre un salón dieciochesco; “Le salon de la comtesse de

El salón es, pues, un espacio transicional, donde se lleva a cabo lo que la antropología define como rituales de paso. Todos los que desean entrar en la buena sociedad deben someterse a este rito, mostrarse públicamente, pero, al mismo tiempo en *petit comité*, y aceptar el veredicto de uno de los grandes *ídolos* del momento. Estas figuras, como la Duquesa de Luxembourg, son personas que ostentan un lugar preeminente en la economía del reconocimiento, hierofantes sagrados de un culto basado en el prestigio y el ridículo, en la admisión de algunos y la exclusión de la mayoría. Estas personas son la instancia de la enunciación privilegiada, quienes presiden y juzgan los ritos introductorios, reciben cartas de recomendación y gobiernan dentro del círculo de los que forman parte de su sociedad, los *primus inter pares*. El hecho de que a menudo estos “ídolos” fueran mujeres y que el salón haya sido considerado como el escenario del triunfo de la mujer en el siglo XVIII, nos lleva a la cuestión ineludible del rol que jugó la mujer dentro del salón y las disputas de corte feminista que han tenido lugar en la historiografía reciente en torno a este tema. Pero antes, me gustaría hacer una observación acerca de la influencia de las mujeres poderosas en la producción cultural del momento, y es ésta: aunque a menudo las grandes señoras (Mme. Geoffrin, Du Deffand, Lespinasse, Rambouillet...) formaron parte activa del patronazgo de numerosos escritores y artistas, no contamos más que con algunos casos aislados de mujeres que se dedicaran a escribir y a publicar. Desde luego, las mujeres son grandes escritoras de cartas y memorias, funcionan como *chroniqueurs* de las anécdotas de la sociedad elegante. Pero no les está permitido escribir, ni mucho menos publicar sus propias obras originales, bajo pena de ser estigmatizadas por haber incurrido en el pedantismo, como ya lo advertía Molière en su crítica de las *précieuses ridicules*. Incluso Mme de Genlis, que fue una de las raras excepciones a esta regla, tuvo que sufrir las consecuencias de pasar por una *femme savant*, término nada halagüeño en aquellos días. Si se leen las *Conversaciones* de Fontenelle con la duquesa (escritas en 1687), se tiene una idea bastante aproximada de hasta dónde podía mostrar una mujer ser inteligente o estar interesada por cuestiones científicas sin dejar de ser elegante. La duquesa de Fontenelle es, sin duda, una mujer de una capacidad intelectual nada despreciable, pero se muestra extremadamente cuidadosa en recordar a su interlocutor, cuando la discusión se vuelve demasiado técnica o demasiado farragosa (o, simplemente, aburrida) que ella es una mujer, y que aquello debe ser explicado de una forma más ligera, divertida, para alejar así de la conversación la sospecha de pedantismo *démodé* y el ridículo potencial que les acecha⁶⁵⁴.

Haussonville” (1904), *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178-183. Para un estudio bibliográfico de la relación de Proust con la mundanidad, *vid.* Painter, George D., *Marvel Proust, 1871-1922*, Paris, Mercure de France, 1992.

⁶⁵⁴ Fontenelle, Bernard Bouvier de, *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (1686), Madrid, Editora Nacional, 1982.

El historiador más famoso de las mujeres del siglo XVIII es Sainte-Beuve, que nos transmite en sus *Portraits de femmes*⁶⁵⁵ la gloria de estos monumentos a la feminidad, imitando con su estilo la manera de contar de éstas. Llega incluso a proponer la existencia, es más, el nacimiento en el siglo XVIII, de una escritura de lo femenino. Su fe en la influencia de ese “cánon femenino” dentro de la producción literaria del siglo es ilimitada. De hecho, según él, las mujeres serían responsables de traer, no sólo una nueva manera de sentir, una sensibilidad distintiva, sino también una nueva forma de expresarla. Su escritura mimetiza este estilo, por lo que no se limita a describir este proceso de “feminización de la escritura”, sino que se constituye en evidencia de una forma performativa. Con el debido respeto y la admiración que merece el maravilloso estilo de Sainte-Beuve, creo que no existen suficientes razones como para hablar de un “estilo femenino” en términos absolutos; quiero decir con esto que no creo que sea posible distinguir infaliblemente la mano de un hombre o de una mujer por el estilo de su escritura. Dicho esto, hay que reconocer que Sainte-Beuve acierta al apuntar a una influencia y una participación cada vez mayor de las mujeres en la conversación, la lectura y todo tipo de prácticas culturales y mundanas. Pero esto no es nada nuevo, sino que ya había sido notado en numerosas ocasiones por sus contemporáneos, a veces con cierta alarma, como es el caso de Rousseau en la *Carta a D’Alembert*. También los hermanos Goncourt, como se ha visto, se lanzan a una descripción sacralizadora de “la” mujer *au dix-huitième*, que contrasta de manera llamativa con la misoginia que vierten sobre sus contemporáneas del XIX. Nada sorprendente, pues parte del proceso de la crítica misógina consiste precisamente en divinizar a lo femenino de otras épocas u otros rincones del mundo. El propio Proust, en *El tiempo recobrado*, copia un párrafo en el que Edmond Goncourt describe el salón de los Verdurin, lo que motiva una reflexión sobre la apariencia brillante que toman los personajes de la buena sociedad, totalmente anodinos en la vida real, al ser representados por el arte, rodeados de una escenografía “artística” aislada de la experiencia realmente vivida.⁶⁵⁶

Dejando a parte la idealización o la mistificación presente en gran medida en la historiografía del siglo XIX, veamos lo que sucede con los debates feministas ya en el XX. En 1994, Dena Goodman publica una serie de ensayos en los que propone una lectura feminista del espacio público y su constitución en los salones, apoyada por otras historiadoras como Erica Hart. Durante algún tiempo, impera el consenso en torno al hecho de que sería inconcebible la vida intelectual y mundana en el s. XVIII sin el gran peso de las figuras femeninas. Pero esto no explica cuál era efectivamente su función

⁶⁵⁵ Redactados en la década de 1830 y publicados en 1844 por Didier.

⁶⁵⁶ Vid. Cabanis, Jose, *Pour Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987; Pety, Dominique, “L’oeuvre d’art et le modèle vivant: l’image féminine dans *La Femme au dix-Huitième siècle*”, *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, nº5, 1997, p. 167-183. En cuanto al párrafo de Goncourt citado por Proust, vid. Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 28 y ss.

dentro del complejo entramado de las relaciones de dependencia que integran las redes sociales de la época. Así, Carolyn Lougee sostiene la tesis de que este predominio de las mujeres en el entorno de los salones habría facilitado su integración en los circuitos de la política y la economía, favoreciendo la movilidad social y la intensificación del rol público de la mujer. Al mismo tiempo, esta tendencia identifica en la crítica “antifeminista”, de tinte conservador, un enemigo al que combatir. Pero el debate tomará un nuevo giro a raíz de la recepción de las teorías de Habermas sobre la influencia de los contextos dialógicos de comunicación en los procesos de socialización, y también del libro de Johan Landes sobre las mujeres y la esfera pública. El enfoque de Landes es definir el espacio público a partir de la perspectiva de Rousseau, que era la mirada imperante, hegemónicamente masculina y conservadora, sobre el lugar que debían ocupar las mujeres en el espacio público (es decir, el menor posible). Carolyn Lougee rastreará el fenómeno de la integración de las mujeres se en el mundo de las finanzas y la aristocracia mediante la socialización operada en los salones, haciéndola remontar hasta el siglo XVII. Dena Goodman le reprochará a Landes que no tomara en cuenta la importancia del rol de las *salonnières* y la influencia que éstas podían ejercer a partir de un entorno doméstico (al fin y al cabo no tenían que salir de su propio salón para recibir a medio París) pero abierto sin embargo a toda la buena sociedad del momento. Goodman se opone a la visión rousseauiana, no ve en estos salones nada de ocioso o de fútil; lo cual, dicho sea de paso, no parece una manera demasiado realista de imaginarse un espacio que, al fin y al cabo, se había diseñado entre otras cosas para combatir el *ennui* de las clases dirigentes. Finalmente, Jolanta Peckacz y Steven K. Dale volverán a poner en cuestión la existencia de una cultura exclusivamente femenina que habría sido destruída por la revolución. Tampoco conviene, en efecto, sobrevalorar el rol progresista de las mujeres; cuando el mayor interés de estos grandes “ídolos” como Geoffrin, Lespinasse y Necker, en cuyos salones se centra Goodman para su estudio, era principalmente mantener su propio status y fomentar amistades beneficiosas, más que impulsar algún tipo de programa reivindicativo del rol de las mujeres en la sociedad.⁶⁵⁷

He aquí lo que podemos sostener fuera de toda duda sobre el rol de las mujeres en el siglo XVIII: es indudable que la mayoría de los salones, o al

⁶⁵⁷ Goodman, Dena, *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca, Cornell University Press, 1994; Harth, Erica, “The Salon Woman Goes Public... or Does She?”, in Elisabeth C. Goldsmith and D. Goodman (dir.), *Going Public, Women and Publishing in Early-Modern France*, Cornell, Ithaca, 1995, p. 179-193; (id.) *Cartesian Women. Versions and subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Ithaca, Cornell University Press, 1992; Lougee, Carolyn, *Le Paradis des Femmes, Women Salons and Social Stratification in 17th-Century France*, Princeton, Princeton University Press, 1976; Dejean, Joan, *Tender Geographies: Women at the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991; Landes, Joan, *Women and the Public Sphere in the Age of French Revolution*, Ithaca, New York, 1988; Peckacz, Jolanta T., *Conservative tradition in Pre-Revolutionary France. Parisian Salon Women*, New York, Peter Lang, 1999; Kale, Steven D., “Women, the Public Sphere and the Persistence of Salons”, en *French Cultural Studies*, vol. 25, n°1, Invierno 2002, p. 115-148.

menos los más famosos, estaban regidos por mujeres. Existían, por supuesto, salones presididos por hombres como el del príncipe de Conti, y también entornos exclusivamente masculinos, como los clubes, pero su impacto en la configuración de la buena sociedad parece mucho menor. La configuración mixta de estos entornos sociales, comparada con la composición exclusivamente masculina de sus homólogos ginebrinos (llamados círculos) o españoles (las tertulias, asociaciones de amigos del país, etc...), tuvo una cierta influencia sobre los modos de socialidad, suavizando las maneras. Así es percibido por todos los contemporáneos. Por último, en el ámbito literario hay un poderoso surgimiento de voces femeninas; desde el punto de vista psicológico interesa la subjetividad de personajes femeninos. Bien es cierto que en la mayoría de casos se trata de efectos de ventriloquia en que un escritor masculino se apodera de la subjetividad femenina con una finalidad pedagógica. Tanto la Pamela de Richardson como la Justine de Sade son ejemplos claros de esta propedéutica de la moral o la anti-moral, según sea el caso. Pero las mujeres-autor, en lo que a la novela y a la poesía se refiere, tendrán que esperar a la Inglaterra del siglo XIX para tener una representación verdaderamente significativa en la historia de la literatura, para lo cual deberán perder el miedo a parecer pedantes.

Se podría cerrar este breve apartado sobre las mujeres en el siglo XVIII con estas líneas de Jean Starobinski:

La *mujer* reina (se le hace creer que reina). Es alrededor de ella donde flota la promesa del placer. Pero su situación es ambigua. Al lado de algunas de ellas que son dueñas de sí mismas, que imperan en los salones por su ingenio y su saber, cuántas son tratadas como objetos: encerradas en conventos, casadas contra su voluntad, conquistadas por astucia. La historia nos cuenta que la mayoría de ellas están estrictamente confinadas en la casa donde ejercerán sus virtudes domésticas. Pero en esas tierras de elección de la riqueza, donde brilla el lujo y se consume el arte, las cosas suceden de muy distinta manera. La fraseología del respeto apasionado hace creer a la mujer que de sus favores depende un destino: el pretendiente no tiene en cambio otra ambición sino *poseer* una mujer más. No tiene nada de extraño, pues, que la mujer se disfrace a su vez y rivalice con el hombre en hipocresía: el sentimiento no es mucho más que el punto de honra del deseo. Las tiernas protestas de amor son el lenguaje en cifra de la impaciencia carnal, el prelude inteligente a las derrotas de la razón. Para llegar de una manera segura al tumulto de la satisfacción animal, se despliega un sistema refinado de atenciones, de miramientos, de cumplimientos y un intercambio de esquelas y retratos.

Este lenguaje refinado es, pues, una *máscara*, un “burato” que no engaña a nadie, pero al que se recurre sin cesar ya que los disfraces y los falsos obstáculos mantienen en suspenso el capricho. [...] Aquí encontramos, en el orden de las conductas, ese recurso a la “fachada” especiosa que caracteriza al siglo. Las apariencias engañosas disimulan, pero dan a entender que disimulan. La mentira elegante, hecha convención general, no origina equivocación alguna. Ahora establece un estilo, un modo de elocución, en el que la verdad de la vida y los artificios del lenguaje se desarrollan a respetuosa distancia, teniendo la palabra valor de perífrasis obligatoria.⁶⁵⁸

⁶⁵⁸ Starobinski, *La invención de la libertad, op.cit.*, p. 52.

Si algo tienen en común el rol de la mujer y el salón en tanto que espacio de la socialidad, es la función de actuar como mediadores. Mediación entre los patronos y los intelectuales, los poderosos y los artistas, los nobles y los burgueses, y mediación también entre el genio y el *esprit*, lo intelectual y lo mundano, la política y la *politesse*; lugar de encuentro de representantes y embajadores extranjeros, lugar de intriga y de seducción. También lo que en este estudio hemos denominado máscara adquiere este matiz de interfaz entre dos sistemas que permite la interacción. Estos mecanismos de mediación que se operan en el salón son importantes; pero también lo es el dispositivo de selección, de exclusión y estigmatización que es condición necesaria de su existencia en tanto que red social exclusiva. Todo en el salón está diseñado para ejercer este tipo de control sobre los individuos. Incluso los muebles, pongamos por caso una de esas sillas de brazos bajas en que tan difícil resulta sentarse, estaban diseñadas con una finalidad que excedía su uso práctico (*de commodité*) e incluso su función ostensiva como producto de lujo (*de parade*). Sólo aquellos que habían sido entrenados correctamente en los modos de sentarse y estar de pie, quienes habían adquirido la disciplina corporal necesaria para interactuar con los objetos de este entorno rococó podían atravesar sin tropiezos estos espacios íntimamente públicos. Saber sentarse en una silla estilo Louis XV era una destreza específica que cualificaba a un actor determinado para ocupar un cierto espacio. Así, podemos percibir el entorno de los salones, tanto el paisaje formado por las personas que lo integran como el constituido por los objetos que lo llenan, bajo la forma de un lugar lleno de trampas y pruebas. Cada comentario, cada pregunta y cada cosa que llenan el vacío del *ennui* pueden ser un cebo para provocar el ridículo del incauto, del ingenuo que quiere ingresar en la cofradía de los elegantes.⁶⁵⁹

Para concluir con el tema de los salones me gustaría hacer referencia a la crítica que ha llevado a cabo Daniel Gordon sobre los estudios de Norbert Elias, a los que hemos dedicado bastante espacio en esta investigación, en el apartado referente a la conducta deferente. Es cierto, como dice Gordon, que los principios del ritual cortesano no son equivalentes a los del trato sociable que se produce en el salón. Si bien estos dos modelos de sociedad están vinculados por una relación hasta cierto punto imitativa (que se da de la *ville* hacia la *court*), en uno reinan las relaciones estrictamente jerárquicas de distinción dentro de un mismo grupo (la nobleza), mientras que, en el otro, se da justamente lo inverso. Un grupo heterogéneo de distintas extracciones sociales, conscientes todos de las diferencias que los separan pero entre los que se da una “ficción de igualdad en el trato” gracias al uso, y, frecuentemente, al abuso de fórmulas relacionadas con el léxico de la igualdad. Hasta qué punto los integrantes de este tipo de interacciones fueran inconscientes de la propia doblez, como sugeriría Pierre Bourdieu con su

⁶⁵⁹ Hellman, Mimi, “Furniture, Sociability and the Work of Leisure in Eighteenth Century France”, en *Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n°4, 1989, p. 415-455.

concepto de *méconnaissance institutionnellement organisée et garantie*, es una cuestión fascinante pero difícil de resolver. La buena fe como precondition para el intercambio de dones con valor simbólico es una cuestión antropológica de la mayor importancia, que no deja de jugar su parte en esta investigación, pero que puede fácilmente conducir a especulaciones poco sólidas. ¿Hasta que punto eran conscientes, tanto los donatarios como los donadores, de la ficcionalidad de la situación aparentemente igualitaria en la que se veían sumergidos en el salón? Parece que en general lo eran, y mucho, pero también que el propio interés les llevaba a engañarse a menudo sobre la naturaleza de esas atenciones. Lo que puede afirmarse es que casi nadie se mantenía completamente ingenuo a este respecto durante mucho tiempo, debido a las propias condiciones de interacción.

Dilucidar si puede entenderse esta relación del sujeto con sus propias máscaras y del interés que subyace a la expresión de sentimientos aparentemente desinteresados, en términos de autocomprensión, de resolución de disonancias cognitivas o de mala fe sartreana es quizás demasiado para este estudio. Pero parece aceptable asumir que, a diferencia de las sociedades “primitivas” o rurales en que se produce el intercambio de dones del que habla Bourdieu, los hombres de letras franceses del siglo XVIII que recibían una pensión del rey o de algún noble, eran bastante conscientes de la compleja relación de dependencia en que ello les insertaba. En su obra, Gordon sostiene que los salones, el otro polo de la corte, configuran de manera relevante el panorama civilizatorio de la Europa moderna desde la época clásica. Es más, podemos arriesgarnos a decir que el modelo de la corte dejará sitio paulatinamente al modelo del salón que resultaba más igualitario, más afín a la ideología burguesa. Otros estudios, como el de Gregory Brown manifiestan un correlato lingüístico de este proceso de cambio en lo relativo al lenguaje del honor y la *politesse*. Estos muestran cómo la aparición de un nuevo lenguaje y nuevas estrategias de presentación del yo permitirían, en las dos últimas décadas del siglo XVIII, romper con el modelo aristocrático del *honnête homme* en favor de un modelo de mundanidad que evolucionará hasta el *dandy* inglés, característico del siglo XIX, pero del que podemos encontrar ya algunos exponentes a finales del siglo anterior.⁶⁶⁰

⁶⁶⁰ Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980; Gordon, Daniel, *Citizens without sovereignty. Equality and sociability in French Thought, 1670-1789*, Princeton, Princeton University Press, 1994; Brown, Gregory, “Social Hierarchy and Self-Image in the Age of the Enlightenment; the utility of Norbert Elias for 18-th Century French Historiography”, en *Journal of Early-Modern History*, 6, n°1, 2002, p. 287-314; *A Field of honor; Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, edición electrónica www.Gutenberg-e.org.

3.4. Tecnologías de la apariencia

3.4.1. La moda: el imperio de los sentidos y del cambio

La moda y la modernidad nacen y se desarrollan de la mano. Tanto si admitimos, con Lipovetski, que sólo puede hablarse de moda en Occidente y a partir del siglo XV, como si preferimos una acepción más amplia del término, es necesario reconocer que en los grandes imperios orientales, como China o Japón, no existe un sistema complejo y cambiante de signos vestimentarios comparable al que se desarrolló en la Europa Moderna. Aunque el lujo y mérito de las telas a menudo superase las técnicas de producción europea (no por casualidad las telas más valiosas eran importadas del “lejano Oriente” a través de itinerarios con la famosa ruta de la seda), no encontramos en otros lugares cambios tan rápidos en la forma y el corte de las ropas⁶⁶¹. De este modo, el fenómeno de la moda aparece relacionado desde sus orígenes con una determinada concepción del tiempo y del cambio a todos los niveles. El deseo de la edad clásica era permanecer, evitar todo cambio; de ahí que las vestiduras griegas y romanas apenas experimentasen cambios a lo largo de los siglos. Por el contrario, para el sujeto moderno que emerge con el auge del comercio y del descubrimiento de nuevas parcelas del mundo y nuevos métodos de indagación, lo principal es el cambio. Los viajes se hacen más frecuentes, se conocen las costumbres de otros pueblos, se cuestionan las propias, se adoptan nuevas formas de comportarse y de percibir el mundo... y las modas florecen. Según el historiador Paul Hazard, el cambio es precisamente lo que caracteriza la crisis de la conciencia Europea, cuya culminación se halla en el pensamiento de la Ilustración.⁶⁶²

Este cambio de mentalidades coincide con otras novedades, entre ellas el descubrimiento de la libertad que, según Starobinski, es una de las principales señas de identidad del pensamiento ilustrado. También en el pensamiento científico y filosófico se imponen las técnicas y los sistemas que tratan de dar cuenta de los estados efímeros, de lo mutable y lo inasible.⁶⁶³ Frente a la

⁶⁶¹ “La moda no se produce en todas las épocas ni en todas las civilizaciones [...] En contra de la idea de que la moda es un fenómeno consustancial a la vida humano-social, se la afirma como un proceso excepcional, inseparable del nacimiento y desarrollo del mundo moderno occidental”, Lipovetski, Gilles, *El imperio de lo efímero* (1987), Barcelona, Anagrama, p. 23.

⁶⁶² Hazard, Paul, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Pegaso, Madrid, 1988; *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* (1985), Madrid, Alianza, 1998.

⁶⁶³ Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración* (1932), Madrid, Fondo de cultura económica, 1993. Una obra de consulta imprescindible para conocer la historia del pensamiento de las luces, desde una perspectiva continuista. La única objeción que puede hacerse al método de Cassirer es que no presta suficiente atención a los personajes, como si el pensamiento de una época tuviera un devenir

mirada abstracta y geométrica que sobre el mundo arrojaba la sistemática cartesiana, el empirismo venido de Inglaterra con Locke e introducido en Francia por Voltaire y Condillac, vuelve su atención hacia el funcionamiento de los sentidos, constatando no sólo la poca fiabilidad (como hizo Malebranche en su *Recherche de la verité* y antes que el Bacon en el *Novum Organum*), sino algo más. La capacidad de los cuerpos para manifestarse mediante apariencias, la fragilidad de las mismas y la importancia de la imaginación. Este nuevo interés por la percepción se resume en el lema acuñado por Berkeley, *esse est percipi*, ser es ser percibido. Además, un cambio de objeto hará que el punto de interés del pensamiento filosófico-científico bascule de la matemática y la geometría a las ciencias de la naturaleza, como hace notar el recorrido intelectual de Diderot.⁶⁶⁴ Y lo característico de los organismos vivos es que se encuentran en un estado de cambio permanente, un equilibrio metaestable. Como el propio estilo del autor de los *Pensamientos sobre la interpretación de la naturaleza*, la naturaleza es cambiante, desigual... como una mujer coqueta que se cubre con el velo de la apariencia. Frente a ella, el científico y el filósofo se comportan como un amate encendido que desgarrar uno a uno todos los velos para que la luz del conocimiento pueda penetrarla. Esta metáfora tan vieja (y tan libertina) sobrevivirá hasta Nietzsche, que va a usarla en el prólogo de *La Gaya Ciencia*:

Deberíamos respetar más el pudor con el que la naturaleza se oculta tras enigmas e incertidumbres abigarradas. ¿No será la verdad una mujer cuya razón de ser consiste en no dejar ver sus razones? [...] ¡Oh, aquéllos griegos! Sabían lo que es vivir: lo cual exige quedarse valientemente en la superficie, en la epidermis; la adoración de la apariencia, la creencia en las formas, en los sonidos, en las palabras, ¡En todo el Olimpo de la apariencia!... Aquellos griegos eran superficiales... ¡por profundidad!⁶⁶⁵

¿Qué es lo que ha cambiado de Diderot a Nietzsche, haciendo al filósofo pensar que quizás merezca la pena respetar algún resquicio de pudor en su tarea como seductor de la naturaleza? Quizás es que en el siglo XIX se empieza a ser dolorosamente consciente del alto coste que el progreso supondrá para la autoconciencia del sujeto. Solo ahora sabemos hasta qué punto va a perturbar la paz espiritual de los individuos el perseguir sin cuartel la comprensión racionalizadora y tecnológica del entorno natural. El cambio constante inducido por el progreso produce un efecto desestabilizador, de desorientación, que es el lado negativo de ese nuevo sujeto moderno. En este diagnóstico, Berman Marshall parece retomar algunas de las advertencias de Rousseau contra la idea de progreso. Como Fausto, el hombre del progreso

hasta cierto punto autónomo del de sus pensadores. Vid. Porter, Roy, *The Enlightenment*, London, MacMillan, 1990, cap. 5.

⁶⁶⁴ Así comienzan los *Pensamientos sobre la interpretación de la naturaleza*, que verían la luz en 1754. En cuanto a la importancia de los sentidos y los debates en torno al famoso problema de Molyneux, vid. la *Carta sobre ciegos para el uso de los que ven* (1754); el *Ensayo hacia una nueva teoría de la visión* de Berkeley (1709) y por supuesto el *Tratado de las sensaciones* de Condillac (1754).

⁶⁶⁵ Nietzsche, Friedrich, *La Gaya ciencia*, Prólogo, otoño 1886.

técnico busca su propia destrucción en su camino hacia la autonomía y hacia la autoexpresión. La liberación de las ataduras de la tradición produce desgarros. Así es como, ya a finales del siglo XIX, la célebre frase de Marx resuena con ecos al mismo tiempo retrospectivos y proféticos: “Todo lo que es sólido se disuelve en el aire, todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin son obligados a encarar con los sentidos sobrios las condiciones reales de sus vidas y sus relaciones con los otros hombres”. El espíritu de la moda está estrechamente ligado al de la nueva economía capitalista. De hecho, podríamos decir que son manifestaciones la una de la otra; y sus consecuencias psicológicas son notables. “Al invadir la esfera del ser-para-otro, la moda revela la dimensión oculta de su imperio: el drama de la intimidad en el corazón mismo del éxtasis por las novedades.”⁶⁶

El fenómeno de la moda ha sido estudiado desde distintas disciplinas y ha recibido tratamientos muy diversos, por lo que no resulta nada sencillo delimitar sus rasgos principales de manera unívoca. Ya hemos mencionado la importancia del cambio y de la novedad en su génesis y posterior desarrollo. Pero la relación de la moda con el eje temporal es aún más estrecho. Entre los dos usos que recibía allá por el siglo XVII, la palabra *mode* tenía ya un significado amplio, además del restringido, que se aplicaba a todo tipo de novedades y no sólo a las de tipo vestimentario y mueble. Hay una dimensión psicológica e histórica que nos permite percibir el paso del tiempo y localizar el momento preciso en que se tomó una foto o se pintó un cuadro tan sólo con observar la manera en la que van vestidos los modelos. Quizás sería interesante movernos desde lo más subjetivo hacia lo más objetivo para hacer un breve estado de la cuestión del estudio de la moda. Desde la psicología a la historia, pasando por la lingüística, la sociología y la antropología, el estudio de la moda es también, necesariamente, el estudio de los átomos y de los grupos sociales; de la expresión de la individualidad y de la lógica de los grupos. El estudio del vestido tiene, en fin, un valor epistémico general, ya que plantea los problemas esenciales de todo análisis cultural.

En un texto algo antiguo y ya canónico, Flügel analiza las funciones del vestido en el sistema social mediante una triple categorización que abarca criterios antropológicos y psicológicos. En primer lugar, el vestido sirve para proteger a quien lo porta: evita la pérdida energética en entornos de un frío extremo y las quemaduras del sol en climas desérticos. Aunque esta razón es menos obvia de lo que parece a primera vista, ya que muchos pueblos llamados “primitivos” parecen sobrevivir sin vestiduras en entornos extremos. Por otro lado, como no dejará de recordar el discurso higiénico moralista que inspirará la pedagogía dieciochesca de Rousseau y, antes de él, Locke, el exceso de ropa nos vuelve débiles, ya que nos acostumbra a una protección antinatural y nos hace más vulnerables a los cambios súbitos de temperatura,

⁶⁶ Lipovetski, Gilles, *op.cit.* p. 324. Berman, Marshall, *All that is Solid Melts Into Air* (1982), London, Verso, 2010.

humedad, etc. Esto nos lleva a la segunda función del vestido, la decoración. Los estudios etnográficos destacan que la aparición de complementos vestimentarios en los grupos tribales suele limitarse a adornos y amuletos, elementos de uso decorativo y ritual que sirven para distinguir el estatus de la persona que los lleva. En cuanto a los aspectos mágicos, aunque no podamos detenernos demasiado en ellos, son también, en cierto sentido, parte de la función protectora del vestido, ya que se enmarcan en prácticas cuyo contenido simbólico tiene que ver con las ideas de pureza y polución. En las culturas tribales la enfermedad suele estar asociada a la influencia de los espíritus y a las manipulaciones de los hechiceros, tales como el “mal de ojo”, es decir, causas exógenas. Por ello la ropa protege el cuerpo de la intemperie física de los elementos no menos que de la influencia mágica de las fuerzas sobrenaturales que rodean al hombre, tanto más cuanto que los elementos naturales y los sobrenaturales son entendidos como manifestaciones de una misma substancia, que es el mundo o los dioses. Si los antropólogos consideran el aspecto jerárquico y simbólico de la vestimenta, es decir, su función decorativa, como el motor principal de los desarrollos en las formas vestimentarias, los psicólogos tenderán, naturalmente, a enfatizar otro aspecto. Se trata de la tercera función, el pudor.

Merece la pena detenerse un instante junto a Flügel, y considerar con detenimiento este último aspecto. Y más concretamente, lo que él llama el carácter fuertemente *ambivalente* de las costumbres vestimentarias, que emerge al ser puestas en relación con sus motivaciones psicológicas. “Por medio de nuestras ropas tratamos de satisfacer dos tendencias contradictorias y, por lo tanto, tendemos a considerarlas desde dos puntos de vista incompatibles: por un lado, como un medio de desplegar nuestra atracción y por el otro como un recurso para ocultar nuestra vergüenza.” Así, la moda se halla investida de un carácter transaccional, ya que sus mecanismos son “ingeniosos artificios para establecer algún grado de armonía entre intereses en conflicto.” Flügel compara el vestido con el síntoma neurótico en su curiosa ambivalencia; por ejemplo el rubor. “Los ataques de rubor psicológico son, por un lado, exageraciones de los síntomas normales de la vergüenza; pero por otro, tal como lo ha demostrado el psicoanálisis, atraen involuntariamente la atención hacia el paciente y por lo tanto gratifican su exhibicionismo inconsciente”. Esta sobredeterminación del signo se resuelve cuando dos deseos antagónicos, de ocultarse y exhibirse, se satisfacen por un mismo acto. De este modo, dice el autor, las ropas parecen “un perpetuo rubor sobre la faz de la humanidad”.

⁶⁶⁷ En el eje diacrónico, esta ambivalencia del vestido en su relación radical con el cuerpo que envuelve, esta sobredeterminación del significante se traduce en una alternancia de la tendencia exhibicionista, que pasa del cuerpo desnudo al cuerpo vestido. En unas épocas la tendencia es a ocultar las formas del cuerpo y en otras los vestidos se vuelven más ceñidos para revelarlas. Por

⁶⁶⁷ Flügel, J.C., *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p.18.

otro lado, hay también cambios en la orientación con respecto a los sexos o a las partes del cuerpo que se enfatizan. Por ejemplo, la moda isabelina en tiempos de Shakespeare oculta la forma del torso masculino mediante jubones abombados y reforzados con armazones y rellenos, mientras que las medias de lino se ajustan milimétricamente para destacar el torneado de los muslos, y las calzas se ambomban provocativamente sobre las ingles como promesa de una próspera tumescencia del miembro. La moda española del siglo XVI, que encarcela a las mujeres en severos verdugados (auténticas jaulas para las piernas) y corsés que parapetan el pecho tras una plancha de madera, inventa también la bragueta: una pieza de tela triangular, abombada y rígida que va cosida al jubón y ubicada sobre los genitales. Bajo la excusa de proteger, esta prenda enfatiza de hecho de una manera que hoy nos resulta obscena, los atributos viriles de su portador.⁶⁶⁸

La mutabilidad y ambivalencia de las relaciones entre las prácticas vestimentarias y sus presuntas motivaciones psicológicas da lugar a lo que es percibido como una multitud de contradicciones. Por ejemplo, la rigidez de la moda española frente a la italiana se inspira en la rigidez de las corazas y en la sobriedad del negro de las vestiduras eclesiásticas, como signos característicos de la nueva ética católica antirreformista. Pero lo cierto es que, incluso y precisamente después de haberse liberado del yugo español, los Países Bajos serán los principales y más fieles conservadores de la moda española del negro y los grandes cuellos de encaje, cuando en el resto de Europa los gustos están virando hacia las formas francesas de colores más alegres y formas fantasiosas. No obstante, sería un error ver en estas “contradicciones” obstáculos para una mejor comprensión de lo que podríamos llamar “el sistema de la moda”. Al contrario, es en estos aspectos en que se ponen en relación entre sí los distintos elementos del análisis, las funciones del vestido y los niveles económico, social, político y simbólico donde reside un mayor potencial explicativo.

Aun así, en el análisis anterior parece que se confunden el vestido y la moda, como si ambos fueran sinónimos, lo que no es el caso. Para un mayor rigor conceptual tendremos que pasar al espacio de la sociología, pero lo haremos de la mano de la lingüística. Roland Barthes propone, desde su acercamiento post-estructuralista, aproximarse al estudio metodológico de la moda desde la perspectiva semiológica, según la cual (al contrario de lo que pensaba Saussure) no son los signos lo que desborda lo lingüístico, sino que el lenguaje es el fundamento del sentido, más que su modelo. “El sistema del vestido real nunca es otra cosa que el horizonte natural que la moda traza para constituir sus significaciones [...] deberemos ir de la palabra constituyente a la realidad que ésta instituye”. Y ya que la moda y la economía siguen la misma lógica, e instituyen una misma forma de racionalidad, que descansa sobre la disparidad de dos conciencias ajenas entre sí (la del consumidor y la de la

⁶⁶⁸ Boucher, François, *Historia del traje en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, pp.186-205

oferta), la moda desarrolla estrategias cuya aparente ausencia de lógica no es sino la forma externa de un plan muy bien orquestado.

Para obnubilar la conciencia contable del comprador es necesario extender ante el objeto un velo de imágenes, razones, sentidos, elaborar una sustancia mediata que lo envuelva, de orden aperitivo, crear en suma, un simulacro del objeto real, sustituyendo el premioso tiempo del desgaste por un tiempo soberano, libre de destruirse a sí mismo mediante un acto de *pottlach* anual [...] Lo que suscita el deseo no es el objeto sino el nombre, lo que vende no es el sueño sino el sentido. ⁶⁶⁹

En cuanto a la aproximación propiamente historiográfica a la moda, Barthes echa de menos una falta de esfuerzos serios y sistemáticos por poner en conexión de manera coherente los aspectos estáticos y dinámicos de la moda; y propone atender a la siguiente clasificación, que es una extrapolación directa de los conceptos de lengua y habla de la gramática de Saussure. La ventaja de dicho sistema es que permite dar cuenta de manera diferencial de la estructura y su mutación para comprenderlas de manera sincrónica, “ya que el vestido es, en cada momento de la historia, ese equilibrio de formas normativas cuyo conjunto se encuentra, no obstante, en incesante devenir”. Los esfuerzos de la psicología, como el de Flügel, resultan reveladores; por ejemplo, que el Rey queda mágicamente afectado por la función carismática, y como consecuencia se le considera, como el portador del vestido por esencia; como pone de relieve el cuento de Andersen, *El traje nuevo del emperador*. Sin embargo este acercamiento no permite establecer las relaciones que se establecen entre la historia y la sociología. Operar esa transición entre el plano ontogenético y el filogenético requiere, por usar un término de origen marxista y algo desprestigiado, una *praxis* del conocimiento capaz de dar cuenta de las prácticas del vestir. Sirviéndose del citado paralelismo con Saussure, Barthes va a proponer diferenciar, dentro del vestido, entre la “indumentaria” (*vêtement*) que sería la forma institucionalizada, y el “vestuario” (*habillement*) que sería el hecho empírico, la forma individualizada. El grado de desorden o suciedad de la ropa que lleva alguien sería un hecho de vestuario, salvo que ese desorden y suciedad funcionen como signos intencionales, como sucede a veces en las representaciones teatrales. El hecho de vestuario está constituido por el modo personal en que un portador adopta o deja de

⁶⁶⁹ Barthes, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos* (1993), Barcelona, Paidós, 2003, p. 14. La propuesta metodológica de Barthes para el estudio sociológico de la moda consiste en distinguir tres estructuras para el vestido: el vestido-imagen, el vestido-escritura y el vestido real, que se mueven respectivamente en los espacios de las formas, el lenguaje y la tecnología, para ponerlas en relación con tres tipos de *shifters*. Estos *shifters* u operadores sirven para transferir una estructura o código a otro, de lo real a la imagen (patrón de costura); de lo real al lenguaje (programa de costura) y de la imagen al lenguaje (comentario de moda); a partir de los cuales concluye que el valor de autoridad del lenguaje con respecto a la moda consiste en inmovilizar la percepción en un nivel determinado de inteligibilidad (i); Permitir la transmisión de ciertos tipos de información que la fotografía diluye o elimina (ii) y, finalmente, enfatiza o “duplica” los efectos de realidad privilegiando algunos aspectos o partes, o la función de éstos, que podrían haber pasado inadvertidos a un observador casual (iii).

adoptar la indumentaria que le propone su grupo.⁶⁷⁰ La estructura profunda que subyace a esta distinción consta de dos elementos universales de todo análisis cultural en términos semiológicos, el índice que se produce fuera de toda intención dirigida, y la significación o notificación, una categoría que se define en términos axiológicos⁶⁷¹. A menudo la distinción entre índice y significación se percibe más bien en términos transicionales, por ejemplo en el caso del *sportman*:

Al principio, el vestido masculino de sport (de origen inglés) fue simplemente el índice de una necesidad de liberación del cuerpo; más tarde, desligado de su función, convertido en indumentaria (conjunto de dos piezas con chaqueta de tweed) pasó a significar, notificar una necesidad desde entonces menos sentida que consagrada.⁶⁷²

Así pues el *sportman* se convierte en una forma de ser y de vivir, más aún, una manera de expresar la propia personalidad de acuerdo a un estándar establecido. El bohemio hará lo mismo pero situándose contra ese sistema. A menudo en el estudio de los fenómenos concretos encontramos que una adaptación funcional se fosiliza, adoptando fuerza simbólica y perviviendo en forma de ornamento, pero también sucede al contrario, de manera que ya no es posible utilizar de forma clarificadora las categorías de lo funcional y lo ornamental. El ornamento cumple una función tan importante o más que la “adaptación funcional”, ya que la función de la moda es permitir la identificación, la lectura de unos individuos por parte de otros en el espacio social. En el momento histórico hacia el que converge el planteamiento del presente estudio, las últimas décadas del siglo XVIII, el espacio social se ha vuelto tan rico, tan saturado de símbolos y signos de distinción, que la lectura del valor social de uso de unos por parte de otros se vuelve confusa y opaca. Esto produce, según mi hipótesis, una pérdida del sistema de valores significantes vinculados a la esencia (nacimiento, alcurnia) por otros netamente dependientes de lo que bien podríamos llamar el “valor de las apariencias”.

Es imposible dar cuenta aquí del panorama de las investigaciones que se han producido, en el campo de la sociología, en torno a la relación entre el cuerpo y el vestido, por más fascinante que el tema resulte. Me limitaré aquí a remitir al lector a la obra de Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*⁶⁷³ y a dar un brevísimos resumen con algunos toques propios. Si el cuerpo constituye el entorno del yo, es inseparable del yo⁶⁷⁴ y los críticos de la

⁶⁷⁰ Barthes, *op.cit.* p. 335.

⁶⁷¹ Por supuesto esta distinción no tendría mucho sentido y prácticamente ninguna utilidad para un psicoanalista, por ejemplo. Efectivamente, en el psicoanálisis la presencia de elementos explicativos de orden inconsciente, como las transferencias y las racionalizaciones, hacen que a menudo se confundan el índice y su significación.

⁶⁷² Barthes, *op.cit.* p. 360.

⁶⁷³ Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁶⁷⁴ Turner, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad; exploraciones en teoría social* (1985), México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

moda no han dejado de insistir, citando a Erasmo, en que las ropas son “el cuerpo del cuerpo”, no será difícil comprender cómo la estructura significativa del rostro y la máscara se reduplica en las formas del cuerpo y la vestidura, como esas muñecas rusas que se encajan unas dentro de otras, en una suerte de *emboîtement*. El alma encerrada en el cuerpo, el rostro oculto tras la máscara y el cuerpo embutido en la ropa, son tres formas de un mismo esquema de lectura del mundo como desencriptamiento que opera bajo la lógica de la revelación. Pero esta lógica se contrapone a la lógica perceptiva que se rige por la simultaneidad; “la prenda cotidiana siempre es algo más que una concha, es un aspecto íntimo de la experiencia y la presentación de la identidad y está tan estrechamente vinculada con la identidad de estos tres – prenda, cuerpo, identidad- que no se perciben por separado, sino simultáneamente, como una totalidad.”⁶⁷⁵

Desde la antropología, Mauss aporta el concepto de “técnicas corporales” y explica así cómo la cultura da forma al cuerpo. Convertirse en un miembro competente de la comunidad implica conocer las normas culturales y las expectativas exigidas al cuerpo, lo que implica algo más que la aplicación mecánica de unas cuantas reglas. Para jugar al juego de la moda es necesario ser sensible a las circunstancias específicas que confluyen en una situación determinada. Como diría Wittgenstein, seguir las reglas del juego es fundamental para saber en qué consiste seguir una regla. Vestirse es, pues, el resultado de prácticas socialmente constituidas, pero puestas en vigor por el individuo. En este sentido, la obra de Michel Foucault ha sido poderosamente inspiradora para numerosos estudios en el ámbito de la moda, aunque él mismo nunca se acercase a ese objeto de investigación. La relación de interdependencia en que sitúa las ciencias del cuerpo y el biopoder, los discursos (es decir, regímenes de conocimiento que dictan lo que es posible decir y pensar) con las prácticas, lo micro y lo macro, los discursos y el cuerpos, las estructuras y las prácticas... permitieron a Foucault formular la idea de inversión en cuerpos. Pone de relieve como el sistema etiquetador, normalizador y patologizador está sometido a constantes subversiones que pueden leerse en términos de cooptación por parte del poder hegemónico de las pequeñas estrategias de resistencia del poder difuso, o bien al revés, formas de “reclamación” o *empowerment* por parte de las comunidades oprimidas de las formas de nombrar y subjetivizar (*assujétir*) que otrora fueran prerrogativa exclusiva del Poder con mayúsculas.⁶⁷⁶

Bien es cierto que las numerosas críticas a Foucault ponen de manifiesto las carencias de sus teorías. Las obras principales de la obra de este autor (*Vigilar y Castigar*, *La historia de la locura en la época clásica*, *El nacimiento de la clínica*, etc.)

⁶⁷⁵ Entwistle, *op.cit.* p. 24.

⁶⁷⁶ Para la distinción entre cooptación y reclamación, así como para el uso creativo de la teoría wittgensteiniana, me he servido del artículo de Peg O’connor, “Moving on New Borroughs: transforming the world by Inventing Language Games”, en N. Schiemann y P. O’Connor, *Feminist interpretations of L. Wittgenstein*, Penn State University Press, 2002, p. 432-449.

tienden a pasivizar el cuerpo, a presentarlo como un sujeto meramente pasivo de las prácticas discursivas que lo rodean y se inscriben en él. No tiene en cuenta tampoco la distancia entre el discurso y la práctica, dando por sentado la preeminencia del *logos* en la estructura de la realidad. Foucault no nos dice demasiado sobre cómo el individuo adopta y traduce en prácticas los discursos que le llegan. Nos cuenta lo que se dice de los cuerpos y la influencia del discurso sobre ellos *desde fuera*, pero no da cuenta de la experiencia interna de los sujetos. Es bueno explicando el por qué de los fenómenos que analiza, pero nos deja insatisfechos respecto al cómo. Pese a sus repetidas declaraciones en las que afirma no ser estructuralista, a menudo piensa desde la estructura más que desde el sujeto, ya que habla de los textos como si fueran, de hecho, prácticas. El segundo Foucault, el de la *Hermenéutica del sujeto*, consigue de manera bastante exitosa corregir estos defectos metodológicos mediante el concepto de “tecnologías del yo”, que adolece, en su concepto de cuerpo, de una falta de materialidad, ya que no de un exceso de pasividad. El cuerpo del asceta, del filósofo estoico, que analiza en los cursos del Collège de France de los años 80, está como descorporeizado. Al volverse más activo, ha perdido la ubicación que antes le daba dentro del mundo material de los cuerpos encarcelados, patologizados y monstruosos que tan bien retrataban los inicios de la teoría foucaultiana.

Pero la teoría de Foucault es un buen punto de partida para pensar sobre el cuerpo, siempre que se le añadan las aportaciones complementarias de la sociología, como el concepto de *habitus* de Bourdieu; la “presentación del yo” y el “estigma” de Goffman y un poco de la fenomenología de Merleau-Ponty. Según este último, discípulo de Foucault en los tiempos en que ambos estudiaban con Althusser, la percepción no es el efecto pasivo que el mundo tiene sobre mí, sino una forma de pertenencia y apropiación. Yo envuelvo las cosas con mi mirada, las “toco” con los sentidos y así llego a conocerlas, y a conocer mi cuerpo, en tanto que un objeto más de un mundo lleno de objetos. El concepto de “esquema corporal” es fundamental para comprender la utilidad que la teoría de Merleau-Ponty puede tener para el estudio de la moda: “al adoptar el concepto de Merleau-Ponty sobre la naturaleza dialéctica del cuerpo-yo, es posible examinar la unidad del cuerpo y del yo e investigar de qué modo éstos se constituyen mutuamente.”⁶⁷⁷ El tiempo y el espacio ordenan nuestro sentido del yo en el mundo, y la moda ordena nuestro sentido del yo en el espacio y en el tiempo. Algunos teóricos, como Csordas, proponen un nuevo paradigma de corporalidad post-estructuralista que se remitiría a una matriz de orden fenomenológico, una idea de presencia, de estar en el mundo que sería una combinación de las aportaciones de Merleau-Ponty y Bourdieu⁶⁷⁸. En cualquier caso, todas estas aportaciones y otras que

⁶⁷⁷ Entwistle, *op.cit.* p. 47.

⁶⁷⁸ Csordas, T.J. “Somatic Modes of Attention”, en *Cultural Anthropology*, vol. 8 n°2, 1993, pp. 135-156; “Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-World”, en T.J.Csordas (comps.),

no tengo aquí espacio para mencionar, tienden a dar al potencialmente subversivo enfoque foucaultiano un giro hacia las prácticas y hacia la agencia, que implica a los individuos dentro de los contextos sociales a los que se dirigen y desde los que apela a ellos. La moda es una forma de tiranía, es cierto, pero también es un instrumento rico en posibilidades para aquellos que saben aprovecharlas y aprenden bien el código.

El análisis sociológico nos ofrece algunos criterios fundamentales para la comprensión de la especificidad de los mecanismos que activan el desarrollo del sistema socioeconómico de la moda. El más destacado de estos mecanismos es, según Gabriel Tarde, el de la imitación. El concepto de emulación había recibido un lugar privilegiado ya desde la *Teoría de los Sentimientos Morales* de Adam Smith, y no cabe duda de que ha sido uno de los instrumentos explicativos claves en la historia de la reflexión del fenómeno de la moda. No obstante, su aceptación generalizada impide a menudo ver los aspectos más problemáticos que conlleva la hegemonía de este marco explicativo. Por ejemplo, la idea de imitación toma a menudo los efectos como causas, presuponiendo que los agentes pretenden desde el principio obtener los resultados que un análisis retrospectivo a largo plazo nos muestra. La criada que se pone un vestido usado por su señora y ya un poco ajado no pretende usurpar un código vestimentario que no es el suyo para subir en la escala social. Simplemente acepta un regalo y se siente satisfecha al ver mejorada su imagen ante el espejo⁶⁷⁹. Se trata de nuevo de un problema hermenéutico que se produce en los procesos de transducción del plano estructural de los discursos y el poder al plano factual de las prácticas.

Otro mecanismo fundamental, más vinculado al desarrollo de la economía capitalista de la oferta y la demanda es el de consumo conspicuo acuñado por Thorsten Veblen en su *Teoría de la Clase Ociosa* (1899)⁶⁸⁰. En efecto, el ocio de las clases favorecidas es otro elemento sin cuyo concurso no hubiera sido posible el nacimiento y eventualmente el desarrollo desaforado del sistema de la moda según el patrón de consumo capitalista occidental. El esfuerzo por señalarse, por distinguirse de la masa, no sólo de la masa urbana sino también y (como señalaba Norbert Elias) sobre todo de quienes están más próximos, se encuentra en aparente contradicción con la función homogeneizadora de la moda. Y digo *aparente* porque en realidad no es posible concebir un mecanismo tan perfecto que tenga una función de diferenciación y no cuente en la misma medida con una función unificadora. Los mecanismos de

Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

⁶⁷⁹ El ejemplo es de Collin Campbell, *Understanding Traditional and Modern Patterns of Consumption in 18th Century England*, Londres, Routledge, 1997. Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation* (1893), Paris. Kimé, 1993.

⁶⁸⁰ Veblen, T. *Teoría de la clase ociosa* (1899), Madrid, Alianza, 2004. *Vid.* también Campbell, C., *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* Oxford, Basil Blackwell, 1989; Brewer, J. y R. Porter, *Consumption and the world of Goods*, New York, Routledge, 1993.

identificación y los mecanismos de distinción son, en realidad, los mismos y actúan mediante una dialéctica permanente en la que, si llegase a faltar uno de los dos extremos, el otro caería por su propio peso.

Esta disquisición de orden general ha sido necesaria, no sólo para presentar un estado de la cuestión, sino porque mediante el recorrido del pensamiento en torno a la moda podemos comprender realmente qué se esconde tras la máscara, cuáles son las fuerzas que operan en esta poderosa metáfora y la dinamizan. La moda, la máscara y, como veremos en el próximo capítulo, el cosmético, son los elementos centrales de la identidad moderna. Una identidad cuyo medio es el cambio permanente, cuya materia constructiva son las apariencias, siempre atenta a la fluctuación entre la oferta y la demanda, siempre exhibiéndose y ocultándose, continuamente cambiando de idea, de forma, de contenido.

Una cosa que muestra claramente nuestra pequeñez es la sumisión a las modas cuando se extiende a todo lo que concierne al gusto, el vivir, la salud y la conciencia. La carne negra ya no está de moda, y por ello, resulta insípida; sería pecar contra la moda si se cura uno de la fiebre mediante una sangría; [...] La curiosidad no es un gusto por lo que es bueno o bello, sino por lo que es raro, único, por lo que uno tiene y los demás no poseen. No es un apego por aquéllo que es perfecto, sino por lo que está en boga, lo que se pone de moda.⁶⁸¹

Así es como comienza La Bruyère su capítulo sobre las modas en *Los caracteres*. Este texto da cuenta del carácter global que recibía el vocablo “moda” en el siglo XVII: su origen es un *asujétissement*, una forma de sumisión a lo efímero y a lo raro, a lo importado. Pero también es *asujétissement* en el sentido de que resulta (por desgracia, según el moralista) ethopoiético; construye al sujeto porque lo sujeta a la moda, al tiempo de su existencia. La figura del hombre se moldea según los principios caprichosos de la moda. Incluso su cuerpo, en manos del cirujano, se muestra sumiso a las distintas modas terapéuticas, a menudo con resultados negativos para la salud⁶⁸².

El hombre del siglo XVII es ya un hombre a la moda. Todos los artificios que hará famosos el siglo XVIII están ya poniéndose en práctica: pelucas interminables de varios pisos, la piel pálida por efecto de maquillajes corrosivos, la proliferación de lunares postizos, los zapatos de tacón, los guantes perfumados... De hecho, fue Luis XIV quien puso de moda el uso de pelucas, allá por 1670 (aparentemente en esa época el rey se estaba quedando calvo). La imagen que tenemos de esos hombres y mujeres está mediatizada por la historia del arte, ya que en los cuadros aprendemos cuáles eran las galas

⁶⁸¹ Bruyère, *op.cit.*, p. 286.

⁶⁸² En el cuento de Voltaire, *El ingenuo*, se narra cómo un médico “Dobló la gravedad del mal recetando intemperadamente un remedio a la sazón de moda. ¡Moda hasta en la medicina!” , Voltaire, *Cándido-EL ingenuo* (trad. del Abate Marchena), Londres-Madrid, Club internacional del libro, 1983, p. 189.

que el mundo consideraba elegantes. Pero, como dice La Bruyère, la mayoría de ellos escoge para retratarse hábitos mas austeros que las extravagancias que se ven diariamente en la calle, en los salones y en la corte. Porque esas modas, dice, son efímeras y cualquier espectador, tan sólo unos pocos años después de terminado el cuadro, consideraría pasado de moda al sujeto que se hizo representar en él. “Esas mismas modas que los hombres siguen de tan buen grado para sus personas, fingen descuidarlas en sus retratos, como si sintieran o previesen la indecencia y el ridículo en el que caerían desde el momento en que han perdido la flor o el agrado [*agrément*] de la novedad.”⁶⁸³

El hombre moderno, el hombre a la moda, es espoleado hacia delante por una sed insaciable de novedad, y desde atrás por el miedo a ser sobrepasado por la moda, a caer en el ridículo. Como diría Oscar Wilde dos siglos más tarde “Nada es tan peligroso como ser demasiado moderno. Uno es propenso a pasar de moda repentinamente.”⁶⁸⁴ Pero nuestro autor está preocupado no sólo por la práctica de la moda en sí, sino también, y principalmente, por los efectos de la representación sobre la identidad y viceversa (no hay que olvidar que el barroco es la época privilegiada para la reflexión meta-representacional). Por lo tanto, continúa con el tema de los retratos, y dice que el retrato del hombre moderno es como el retrato de la propia moda, nunca está acabado (*perfectus*) porque su modelo, siempre cambiante, siempre distinto de sí mismo, no se deja aprehender:

Me parece que sólo se debería admirar la inconstancia y la levedad de los hombres, que vinculan sucesivamente las gracias y el buen tono [*les agréments et la bienséance*] a cosas completamente opuestas, que emplean para lo cómico y la mascarada lo mismo que les ha servido para darse una apariencia grave y los ornamentos más serios, y que sea tan poco el tiempo que marca la diferencia. [...] Los colores están preparados y la tela lista; pero ¿cómo fijar a este hombre inquieto, ligero, inconstante, que cambia mil veces de figura? Lo pinto devoto y pienso haberlo captado, pero se me escapa, y ya es libertino. Si al menos permaneciera en esta mala situación, yo sabría captarlo en ese momento de desajuste del corazón y el espíritu donde resultaría reconocible; pero la moda urge: ya es devoto otra vez.⁶⁸⁵

La Bruyère, cuya intención más evidente es mostrar la pequeñez y la ridiculez de sus cortesanos, se embarca sin embargo en un proyecto mucho más profundo. Muestra cómo el imperio de la moda y su poder seductor han conseguido permear las estructuras de subjetivación y de socialización de los cortesanos, dando a luz este nuevo hijo del siglo: el hombre máscara. Inestable, mutable por naturaleza y por cultura, la nueva identidad de moda consiste en no tener una identidad fija, volverse inasible, etéreo, fraccionario.

⁶⁸³ *Ibid.* p. 294. Cabría preguntarse qué es entonces lo que llevaba la gente normalmente. Lo más probable es que las ropas gastadas y remendadas de orígenes diversos, mezcladas en la calle configuraran un *collage* que contribuyera no poco a la confusión de rangos.

⁶⁸⁴ Wilde, Oscar, *Un marido ideal*. En Wilde, *Obras selectas*, Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 181 y ss.

⁶⁸⁵ La Bruyère, *op.cit.* p. 293,295.

El vaivén permanente de las modas es una constante de la vida cortesana todavía más que de la existencia de los burgueses en el siglo XVII.

La corte sigue siendo el foco principal desde el que se irradia el poder de la representación, y la cadena de imitación que refuerza ese poder real al tiempo que lo reparte entre sus súbditos, emana desde la cúspide de la pirámide hacia los segmentos más próximos. Un siglo más tarde, veremos a Mercier quejarse del *brouillage, décalage, usurpation* de valores de clase. Una maritornes que se viste como una duquesa entorpece los procesos de reconocimiento, contraviene las leyes suntuarias y cuestiona el buen funcionamiento de los procesos de mimesis social. Pero no existe aún en el siglo XVII ese miedo de una forma tan definida como en el XVIII. Los sistemas de contención de las barreras sociales funcionan todavía correctamente, aunque lo gravoso de los esfuerzos desplegados en esta tarea de contención empieza a ser ya notable. Quienes están cerca del rey están obligados a gastar grandes sumas de dinero en signos materiales de distinción, y muchos de ellos se arruinan así. Para evitar que esto suceda más a menudo de lo imprescindible, se prohíbe cierto tren de vida a quienes no les corresponde de acuerdo con su estatus, y de paso se intenta poner coto a la confusión de las apariencias. Sin embargo el sostenimiento del sistema estamental tiene más que ver con la relativa permanencia axiológica que con la capacidad del Estado para hacer respetar dicha legislación vestimentaria, que cada vez se seguía menos, especialmente en Francia. Lo que el moralista del siglo XVII siente es un cierto tipo de vértigo derivado de la velocidad; el ritmo acelerado de la modernidad deja atrás las formas que adopta antes de que los hombres puedan llegar a habituarse a ellas. Así, del reinado de Louis XIII a Louis XIV la palabra moda significa, por un lado el conjunto de vestidos, usos y costumbres del momento; por el otro, todo lo que cambia según el momento y el lugar.

Esta preeminencia de la moda va a despertar dos tipos de reacción aparentemente antagónicas. Por un lado, los “apocalípticos”⁶⁸⁶, entre los que se cuenta un nutrido número de predicadores y clérigos, los filósofos moralistas y otros partidarios de la postura conservadora. Es también de suponer que esta *querelle* sobre la moda viniera a superponerse a la discusión literaria entre los antiguos y los modernos de la que ya hemos hablado. Frente a ellos, un grupo de cortesanos “integrados” descubren y cantan las ventajas de la moda para la socialidad. En 1642, François de Grenaille publica su libro *La Mode* comenzando por esta provocativa afirmación: *Je présente une description générale de notre siècle*. La moda, ya en el XVII, es representación no sólo de la expresión individual o de los caprichos colectivos de un momento, sino que define también lo que por influencia del romanticismo decimonónico hemos dado en llamar el *Zeitgeist, l'esprit du siècle*. Al asimilar las variaciones del individuo a las del universo, las transformaciones de las apariencias que

⁶⁸⁶ Me he servido para esta explicación, de la célebre expresión de Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965).

revelan las leyes universales servirán también para desvelar la naturaleza humana a través de la inconstancia y el artificio de sus manifestaciones. “El microcosmos de las vestiduras encarna el macrocosmos del universo, *la mode est un relais entre l’homme et les choses, l’immuable et l’instable...*”⁶⁸⁷

Pues bien, ese mismo año, un amigo de Grenaille, Fitelieu, publica otra obra, a la que da por título *La Contre-Mode*. En esta obra, su autor arremete en el lenguaje poético del momento contra los excesos de la vanidad; para ello recurre de nuevo, como resulta previsible, al viejo discurso de las máscaras y la desnudez primigenia del hombre: “Descorramos la cortina para ver los personajes que a cada momento son interpretados, descubramos esta mascarada, y veremos que pasamos nuestros días bajo una fuerza continua, y que abrazamos nubes tomándolas por Juno, nosotros, pobres Ixiones.”⁶⁸⁸

Fitelieu, por supuesto, continúa dándole un lugar preeminente a la metáfora del microcosmos, y se propone ofrecer una “anatomía de la moda”. Descubre un cuerpo a la moda, con ojos a la moda que fabrican miradas a la moda, bocas a la moda con suspiros a la moda, manos y gestos de estudiada elegancia, etc. Estudia en su obra el supremo poder de contagio del artificio. La moda, como una enfermedad, se extiende de un tejido a otro, del vestido a la piel y de ésta hasta los órganos internos. También hay, por supuesto, enfermedades a la moda y curas que ya no se pueden aplicar, so pena de caer en el más espantoso ridículo. También el médico, como el cortesano, debe someterse a los dictados de la moda. En esta atmósfera un poco enloquecedora en la que la moda lo permea todo, el gusto por el cambio, la novedad y lo extraordinario configuran patrones variables de reconocimiento que contribuyen notablemente a amplificar los efectos de labilidad de las identidades. Todo el mundo es consciente de estar jugando, pero nadie está seguro de a qué juegan. La moda es un revelador irracional y el indicador del cambio.

Por supuesto no debemos entender esta alternativa entre seguidores y detractores de la moda como un enfrentamiento necesariamente. La Bruyère reconoce la necesidad de respetar mínimamente el gusto imperante para no ponerse en evidencia; la diferencia entre los planeamientos de Grenaille y Fitelieu es más bien de matiz, porque ambos coinciden en lo esencial. Ni los integrados son tan ingenuos que no perciban los riesgos del fingimiento, ni los apocalípticos lo son tanto que no aparezcan integrados en el sistema representacional de su tiempo. Cada uno adopta una pose con respecto a un movimiento que se percibe como inevitable e irreversible. Probablemente, si excluimos la literatura de sermones y nos centramos en los autores que tuvieron mayor difusión en los ámbitos cortesanos, podamos incluso concluir que el séquito de los conciliadores es el mayor: Pierre de Marbeuf, Du Laurens, Renaudot, La Mothe Le Vayer y Sorel, incluso un abad, l’abbé Du

⁶⁸⁷ Roche, Daniel, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII-XVIII siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 57.

⁶⁸⁸ Fitelieu, *La Contre-Mode*, Paris, 1642, p. 8.

Bosq, y finalmente, Faret, de quien ya hemos hablado anteriormente⁶⁸⁹. Faret, autor del *Honnête homme*, es un burgués bien educado que sirve en la corte que ha visto incrementarse su estatus mediante un discreto título de secretario del rey, sabe que lo capital para poder subir en la escala social y conquistar una posición ventajosa no es tanto haber nacido noble, sino conocer las reglas del juego y aplicarlas adecuadamente. La *civilté* define las reglas de un parecer sabio y moderado, transmitidas mediante una pedagogía de la imitación distintiva. La moda es el principio del *savoir-vivre* en sociedad y el vehículo de una estabilidad social general.⁶⁹⁰

Incluso el filósofo debe someterse al imperio de la moda (como decía La Bruyère), y tanta debilidad denota el que huye de la moda como el que se deja afectar demasiado por ella, y así se convierte en afectado. Por eso un buen filósofo se deja mimar por su sastre, aunque no sin remordimientos, como veremos. Esta observación, a menudo repetida por los manuales de moda, servirá para introducir algunas observaciones sobre el nuevo rol público y privado del intelectual de las luces con respecto a sus formas de presentación en el espacio de la cultura y a su manejo de técnicas de auto-visibilización dentro de la cotidianeidad. Este es precisamente el asunto que trata una de las cartas que escribe Diderot a Mme de Geoffrin. La famosa *salonnière* acaba de regalar al célebre filósofo una nueva y suntuosa *robe de chambre*, y sin embargo éste dice extrañar su vieja bata. Ya conocemos la fascinación un poco narcisista que experimentaba Diderot por todo lo relacionado con la representación de su propio yo en la intimidad hogareña por sus comentarios en torno al retrato de Van Loo. En este caso, el filósofo se pregunta, con un aire de melancólica afectación “¿Por qué no habré guardado [mi vieja bata?], Estaba hecha para mí; yo estaba hecho para ella. Se amoldaba a todos los pliegues de mi cuerpo sin incomodarlo; me sentaba bien, estaba, con ella puesta, pintoresco y bello [*pittoresque et beau*]. La otra, rígida, almidonada, me convierte en un maniquí.”⁶⁹¹

Con su nueva bata, Diderot se siente encorsetado precisamente en los momentos y lugares en que mayor libertad debiera concederse a su libertad creadora. Así, el presente de Mme. De Geoffrin es un regalo envenenado, puesto que lleva consigo la rigidez y formalidad de los encuentros sociales al interior del *cabinet* del filósofo. Ese retrato nostálgico de su vieja bata que hace Diderot es también muy revelador. Humilde, lábil, casi bodandosa, la antigua *robe de chambre* se presta con docilidad a los hábitos de su portador:

⁶⁸⁹ Podríamos añadir al catálogo de las obras “especializadas” en moda durante el siglo XVII *La science universelle du vêtement* de Sorel (Paris, 1641) y *Le théâtre de l'univers, ou abrégé du monde* de D'Avity (Paris, 1646). Ambas insisten en esta analogía entre el mundo y la moda en términos de microcosmos-macrocosmos que naturaliza los procesos culturales volviendo borrosa la naturaleza entre lo natural y lo artificial.

⁶⁹⁰ *Vid.* Daniel Roche, p. 59

⁶⁹¹ Esta afirmación explícita por parte de Diderot viene a reforzar directamente la tesis de Richard Sennett en *The Fall of Public Man*. El cuerpo es todavía en el siglo XVIII un maniquí para la ropa, el hypokeimenon de la persona se encuentra configurado a partir de su coraza exterior.

No había ningún cuidado al que su complacencia no se prestara [...] Cuando un libro estaba cubierto de polvo, uno de sus paños se ofrecía a limpiarlo. Si la tinta condensada se negaba a salir de mi pluma, ella presentaba el flanco. En ella se veían, trazadas con largas líneas negras, los servicios que me había rendido. Estas largas líneas anunciaban al literato, al escritor, al hombre que trabaja. Ahora, parezco un rico desocupado; ya no se sabe quien soy.

Enfrentado a su propia representación dentro del hogar, el filósofo se rebela contra un exceso de formalización de la escena, se niega a reconocerse en el burgués ocioso que viste lujosamente incluso en la intimidad. Diderot, que siempre sintió una ligera inquietud ante el número de horas que sus obligaciones sociales le restaban al trabajo intelectual, se muestra dispuesto a defender con uñas y dientes los más ligeros resquicios de privacidad. Sobre todo le preocupa su estatus de intelectual, que es también un estatus profesional. El hábito del escritor, que hace valer su capacidad creadora de intelectual ordinario, es el que se lleva con más comodidad en el recogimiento de la intimidad, de las prácticas cotidianas. Además, la vestimenta no es más que un artefacto en un universo de artefactos repartidos en el espacio para realzar su poder interiorizador :

Mi vieja bata era uno con el resto de los andrajos que me rodean. Una silla de paja, una mesa de madera, un empapelado de Bérghamo, una plancha de pino con algunas estampas ahumadas, sin marco, sujetas en las esquinas sobre el empapelado, entre esas estampas, tres o cuatro escayolas colgadas forman con mi vieja bata la más armoniosa indigencia. Todo está en discordancia [ahora]. No más equilibrio, no más unidad ni más belleza.⁶⁹²

He aquí cómo Diderot proclama la coherencia necesaria entre la cultura material que configura el entorno del intelectual y el ámbito de la estética existencial por el que discurre su plan de vida. La vida y el arte deben coincidir a través de los objetos, ir conjuntados para que el sujeto que las habita pueda encontrar al fin una cierta coherencia entre su yo íntimo y su yo público. Esta coherencia reside principalmente en su capacidad para distinguir ambas esferas. La bata carmesí, nueva y refinada, es como una nota discordante en todo este universo de humilde recogimiento; trae a la memoria del filósofo su faceta mundana justo cuando éste menos necesitaba recordarla. La bata nueva de Mme Geoffrin denuncia un fraude, un hiato desestabilizador entre los compartimentos estancos de la representación pública y privada. Excepto que hasta entonces, esta distinción no había existido apenas. La anécdota, aparentemente intrascendente, da cuenta del surgimiento de un malestar desconocido hasta entonces: el de la invasión dentro del terreno de lo íntimo de aspectos de representación pertenecientes al ámbito público. Solo la instauración de un poder absoluto de lo íntimo dentro del espacio doméstico

⁶⁹² Diderot, Denis, *Correspondance littéraire*, 15 février 1769, en *Oeuvres Complètes*, éd. R. Lévinter, Paris, Club Français du livre, 1969, t.8, pp. 7-13.

de la vida privada hace que esta discordancia resulte grave y produzca la sensación de ridículo e incomodidad que amargan a Diderot.

En los primeros siglos de la época moderna, el rey es todavía la fuente simbólica privilegiada de la que emana el poder de la representación. Enrique VIII obliga a sus súbditos a cortarse el pelo y dejarse crecer la barba⁶⁹³. Con la hegemonía de España en el panorama internacional, Carlos V y Felipe III logran imponer el estilo español, rígido y severo, en toda Europa, desbancando la moda italiana. En el siglo XVII, Luis XIV revierte la tencencia de su antecesor: la melena se derrama por debajo de los hombros y el mentón aparece cuidadosamente rasurado o decorado con una refinada perilla. El rey sol se convierte en el nuevo astro de la moda, y Versalles se transforma en el centro del Universo. Entre las damas triunfa el estilo sencillo pero prolijo de Mme. De Sévigné, tanto en lo que se refiere a su forma de escribir como a su manera de vestir. Pero con la entrada en el Siglo de las Luces vemos que este juego de fuerzas significantes entra en una nueva fase, tomando una orientación distinta. Como veíamos en la anécdota relatada por Diderot, comienza a prestarse una atención desusada a los rasgos que denotan aspectos intrínsecos de la persona en su vestidura; las marcas de la acción⁶⁹⁴. El cuerpo del rey ha dejado de ser el principal polo hacia el que se orientan las costumbres vestimentarias. La profesión, incluso la de intelectual, comienza a reivindicar un lugar entre aquellas formas de reconocimiento que se atribuyen al individuo en virtud de lo que hace. Así la expresión del yo se vuelca hacia el terreno de la intimidad y lo privado, pero la identidad se define cada vez con mayor fuerza a partir de parámetros profesionales. Incluso en Versalles, Luis XVI y María Antonieta juegan a ser una familia normal con derecho a una vida privada. Se diseñan nuevos aposentos en el palacio para servir a esta nueva necesidad de intimidad que la familia real, como cualquier otra familia, parece experimentar. Se fundan los jardines del Pequeño Trianon, donde la joven reina puede pasear por la campiña en un traje informal, “a la inglesa”, jugando a ser una inocente pastora⁶⁹⁵. El rumbo del flujo ha cambiado: ya no son sólo los nobles quienes juegan a adoptar los hábitos de la realeza, sino que el rey y la reina reivindican un espacio de privacidad burguesa, rompiendo con el rígido formalismo de la corte, aunque sin poder deshacerse de él por completo. A partir del siglo XIX los árbitros de la moda no serán ya los reyes, sino plebeyos de oscuro origen como el famoso Beau Brummell, cuyo único sustento será su sentido de la elegancia.

⁶⁹³ Probablemente influenciado por el rey de Francia, Francisco I. *Vid. Laver, op.cit.* p. 86.

⁶⁹⁴ Esto es lo que Barthes llamaba los hechos de vestuario (*habillement*) que expresan la individualidad de su portador, por oposición a la indumentaria (*vêtement*) más formal, que en este caso correspondería con la etiqueta de los encuentros en los salones o la corte. *Vid. Barthes, op.cit.*

⁶⁹⁵ Frente al Gran Trianón, que fue construido en tiempos de Luis XIII y la retórica grandilocuente del estado absolutista, el Pequeño Trianon representa un lugar más íntimo.

Pero veamos como se define en la *Encyclopédie* el concepto moda, para tener una idea aproximada del modo en que el pensamiento sistematizador ilustrado daba cuenta de este fenómeno. Como casi todos los artículos de temas relacionados, los artículos sobre la moda fueron redactados por el Chevalier de Jaucourt, figura bastante oscura que tomaría el relevo a la pluma de Diderot mediante sus nutridas participaciones en el proyecto enciclopédico⁶⁹⁶. La entrada correspondiente al artículo *Habit* da como resultado una definición de la dimensión pragmática de las vestiduras. Comienza por observar que la ropa sirve para cubrir el cuerpo; luego incide sobre la variedad de vestiduras según los climas, las épocas y las distintas culturas, renunciando a dar una descripción unificadora de la forma de las vestiduras. A continuación, sigue una enumeración interminable de los distintos hábitos y funciones sociales que permiten hacer de las vestiduras una forma de reconocimiento: el hábito del monje, el uniforme militar... Tampoco falta debida alusión al vestido de los griegos y romanos, y pronto aparecen también los grandes monarcas, fundadores de la moda. Una cita de Buffon incide sobre la similitud entre los cambios de moda y los caracteres nacionales, enfatizando la visión del naturalista sobre la vida social. Jaucourt adopta después un acercamiento más minucioso, centrándose en los aspectos ornamentales del vestido y sus innumerables implicaciones económicas, la producción y el comercio. En muchos aspectos es curioso encontrar precursores de las teorías de Flügel entre los puntos de interés de la Enciclopedia. La importancia que algunos hombres poderosos dan a aumentar su diámetro corporal “inflándolo mediante las vestiduras” es lo que Flügel según su clasificación habría llamado “decoración externa dimensional”, es decir, aquél tipo de ropa que tiende a aumentar el tamaño aparente de su portador, enfatizando los contornos redondeados.

Otro punto de vista que los hombres adoptan generalmente, es el de hacer su cuerpo más grande, más extenso; insatisfechos del pequeño espacio en el que se encuentra circunscrito nuestro ser, deseamos ocupar más espacio en el mundo del que la naturaleza puede darnos; tratamos de agrandar nuestra figura mediante calzados elevados, vestidos inflados; por muy amplios que puedan llegar a ser, ¿no es mayor la vanidad que cubren?⁶⁹⁷

Otro artículo interesante para el tema que nos ocupa es el correspondiente a la entrada *Luxe*, firmado por Saint-Lambert, donde se entra en detalle en los aspectos económicos de la cuestión, íntimamente vinculados con la cuestión de la vanidad y el *amour de soi*. El lujo es presentado como un fenómeno universal, que afecta a todas las culturas, en todas las épocas, pero especialmente a la nuestra. No pueden faltar en este artículo referencias a las

⁶⁹⁶ En relación a las circunstancias históricas que rodearon la Enciclopedia, probablemente el mejor experto sea Jacques Proust, *Marges d'une utopie, pour une lecture critique des planches de l' "Encyclopédie"*, s.l. Cognac, Le temps qu'il fait, 1985; *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Colin, 1962. También es interesante el trabajo de Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie*, Paris, Perrin, 1982.

⁶⁹⁷ *Vid. Encyclopédie*, artículo “Habit”.

nuevas teorías económicas mercantilistas y a la importancia que conceden a la circulación del capital. En cuanto a las habituales críticas por parte de los filósofos moralistas, el autor se limita a remarcar que no obtienen prácticamente respuesta por parte de los apologetas, y el progreso continúa. El artículo se extiende, trufado de referencias antropológicas e históricas y sutilmente impregnado de un discurso favorecedor de la idea de sociabilidad vinculada al concepto de civilización. Junto a la sociabilidad natural del ser humano se encuentra su tendencia a la emulación, de donde inferimos la fuerte impronta de la escuela escocesa de teorización de las pasiones y los intereses.

En cuanto al artículo *Mode*, este es de nuevo obra de la pluma del misterioso Chevalier de Jaucourt. *Mode, (Arts.) coutume, usage, maniere de s'habiller, de s'ajuster, en un mot, tout ce qui sert à la parure & au luxe; ainsi la mode peut être considérée politiquement & philosophiquement*. Las personas buscan agradar a otros, y sienten una curiosidad irresistible por las costumbres de otros pueblos, que a menudo adoptan. Termina con cierta brevedad esta entrada, con una referencia a las inmerecidas críticas que ha recibido la moda por parte de los moralistas. El último párrafo es una cita implícita del primer párrafo de La Bruyère sobre la moda, que el lector recordará: *Mais une chose folle & qui découvre bien notre petitesse, c'est l'assujettissement aux modes quand on l'étend à ce qui concerne le goût, le vivre, la santé, la conscience, l'esprit & les connoissances*. Extrapolado a la Enciclopedia, este mismo párrafo tiene un tono mucho más conciliador, relativizando la conclusión al añadirle el siguiente encabezamiento: *On a tort cependant de se recrier contre telle ou telle mode qui, toute bizarre qu'elle est, pare & embellit pendant qu'elle dure, & dont l'on tire tout l'avantage qu'on en peut espérer qui est de plaire*. Como en los manuales de cortesía, el imperativo del agrado es más fuerte que las reticencias de la moral severa.⁶⁹⁸

En el ámbito anglosajón comienza a cundir un uso satírico de las vestiduras como metáfora de otras cosas; por ejemplo, de los sistemas de creencias. Jonathan Swift, en su *Cuento de un tonel*, relata la historia de los cismas cristianos mediante una especie de fábula para niños eruditos, un *roman à clé* fácilmente descifrable. Un padre (Cristo), al morir, deja sus ropajes a sus tres hijos (La Iglesia Católica, Lutero y Calvino), quienes hacen de ellas distintos usos y entran en disputa en torno a cuestiones relativas a la innovación o

⁶⁹⁸ “*Moda*: costumbre, uso, manera de vestirse y arreglarse, en una palabra, todo lo que sirve a la apariencia y al lujo. Así, la moda puede ser considerada tanto desde el punto de vista político como filosófico.” [...] “una locura que descubre nuestra pequeñez es el sometimiento a las modas cuando concierne al gusto, la manera de vivir, la salud, la consciencia, el espíritu y los conocimientos.” [...] Se ha cometido un error, sin embargo, al criticar una u otra moda que, pudiendo resultar extraña, embellece mientras que dura y de la que se saca todo el beneficio y placer que pueda esperarse”. Tratándose de definiciones, he preferido mantener el original en francés en el cuerpo del texto para ofrecer al lector las palabras originales de los artículos de la *Encyclopédie*. La traducción es mía.

preservación de la estructura original de cada traje. Así la moda se convierte en una potente alegoría al servicio de la crítica de los sistemas de creencias religiosas; pero probablemente lo más interesante de este opúsculo sean las continuas digresiones, en las que el autor da cuenta de las costumbres y vicios intelectuales de su tiempo. Este libro sólo tiene un interlocutor cercano en cuanto al tema, aunque algo alejado en el tiempo, en el *Libro de los Snobs* de William Makepeace Thackeray.⁶⁹⁹ En esta obra satírica está llena de ironía contra las ridículas actitudes de los nuevos ricos y otros arribistas que tratan de imitar, sin conseguirlo, las maneras de la aristocracia. Shaftesbury, en su libro acerca del *Sensus Communis*, recuerda al personaje de las *Cartas persas* de Montesquieu que, perdido dentro de un teatro de la ópera en París, no sabe distinguir a los actores de los espectadores:

Si trasladaran de repente a Europa a un nativo etíope y le depositasen en París o en Venecia con ocasión del carnaval, donde el aspecto general de la Humanidad se desfigura y casi todo el mundo lleva una *máscara*, lo probable es que, durante algún tiempo, quedara perplejo el etíope antes de descubrir el engaño, no pudiendo imaginar que toda la ciudad fuese tan fantástica como para transformarse, con tan gran variedad de vestidos, por [general] acuerdo y por un tiempo fijado, y para convertir en costumbre solemne el impresionarse los unos a los otros con esta general confusión de caracteres y personas. Aunque al principio pudiera observar con seriedad tal vez todo eso, le resultaría difícil contener [la risa] al advertir lo que estaba sucediendo. Los europeos puede que, por su parte, se riesen de esa simplicidad. Pero nuestro etíope tendría por cierto más razones para reírse. Es fácil de ver quién de los dos haría más el ridículo. Porque quien se ríe haciendo él mismo el ridículo, toma doble parte en el ridículo. Ahora bien; si sucediera que, en ese acceso de ridículo, no viendo todavía más que *máscaras* y desconociendo enteramente la complexión *corriente* y el modo común de vestir de los europeos; si sucediera que, ante el aspecto de un rostro y un vestido naturales, se riera tan cordialmente como antes, ¿acaso no haría el ridículo él mismo llevando demasiado lejos la broma, por haber tomado, con candorosa presunción, la *naturaleza* por mero *artificio*, y haber confundido tal vez a un hombre sobrio y sensato con una de esas ridículas *máscaras*?

Hubo un tiempo en que a los hombres se les consideraba sólo por sus acciones y su conducta. Sus opiniones eran cosa de ellos. Tenían libertad para diferir en éstas como en sus rostros. Cada cual tomaba el aire y aspecto que le era natural. Mas, con el paso del tiempo, se pensó que era conveniente enmendar el continente del hombre y volver uniforme y del mismo tipo sus complexiones intelectuales. De suerte que el magistrado se convirtió en *sastre* e iba a su vez también *trajeado* como merecía, cuando entregaba el poder a una nueva orden de sastres. Mas, aunque en tal extraordinaria coyuntura se había acordado que no hay más que un *vestido cierto y verdadero*, un *único aire* peculiar al que por necesidad debía conformarse todo el mundo, sin embargo la desgracia seguía siendo que ni los magistrados ni los *trajeadores* mismos podían resolver cuál de todos los varios modelos de vestido era exactamente el único verdadero. Imagínate ahora el efecto que producía tal imposición, el perseguir a los hombres por todas partes en razón de su *aire y figura* y el obligarlos a cambiar acomodando y ajustando su *semblante* a la *moda* que tocara [en cada momento], siendo así que en cada momento eran normales miles de modelos y miles de patrones de vestido, modificándose cada día, según la ocasión, de acuerdo con la moda y humor de los tiempos. Ya me dirás si no iba a resultar forzado el continente de los

⁶⁹⁹ Thackeray, William Makepeace, *El libro de los snobs* (1847), Barcelona, Backlist, 2008. Swift, Jonathan, *Cuento de un tonel* (1704), Barcelona, Backlist, 2008.

hombres, y distorsionado y convulso con semejante hábito, el aspecto natural de la humanidad; si no iba a acabar siendo difícilmente reconocible.⁷⁰⁰

En estos dos párrafos encontramos ya el miedo al ridículo, la metáfora omnipresente de las máscaras, la creencia en un origen de edénica desnudez como horizonte inalcanzable, y, por último, la fe en un proceso de mimesis en que las complejidades intelectuales se manifiestan en las físicas, consagrando así el imperio de las apariencias. Pese a su platonismo recalcitrante, Shaftesbury no puede evitar sentar un atestado de la situación. La barrera entre lo natural y lo artificial se vuelve difusa por momentos, e incluso una mirada enajenada como la del extranjero no es suficiente para decidir quién está actuando y qué es lo espontáneo. El resultado es una cierta uniformización, una inexpresividad contenida que marcará la senda de la ascensión de las formas anglosajonas en el panorama internacional. El *gentleman* inglés decimonónico está ya *in nuce* en las sobrias consideraciones acerca del sentido común que hacen personajes como Shaftesbury, Adam Smith o Kant.

En estas condiciones de borrosidad, de los criterios clave de la antropología surge una nueva ciencia del hombre, una pragmática de las situaciones y los cuerpos, como revelaban los escritos del Kant antropológico. En cuanto a la moda, hay dos líneas de tensión que atraviesan todo el conjunto de prácticas y representaciones del vestir en el siglo XVIII. La primera se mueve entre los extremos de lo íntimo y lo público, como ya hemos señalado; la segunda se desliza, en forma de técnicas corporales, entre la disciplina y la sujeción absolutas, y el lánguido abandono y la blandura del ocio. Cada uno de estos dos ejes se revela significativo sólo en la medida en que seamos capaces de concebirlo como la cuerda de un instrumento musical que, al tocarse, despierta diversos sonidos, y no como una dicotomía con dos compartimentos incomunicados. Veremos primero cómo se plasman estas tensiones en la representación, y, a continuación, su expresión en la práctica cotidiana.

Seguramente vale la pena volver la vista atrás para recordar la descripción que hace Italo Calvino de uno de sus personajes en la novela *Il barone rampante*, ya que en ella capta perfectamente uno de los hábitos vestimentarios más curiosos de la época: vestirse de turco para andar por casa.

El caballero Avvocato vestía una larga zamarra y un bonete de fez, como las que usaban por aquel entonces muchos nobles y burgueses en sus gabinetes; solo que, a decir verdad, él no se quedaba casi nunca en su estudio, y comenzaron a verlo pasear así vestido también fuera, en el campo. Terminó por presentarse a la mesa en aquellos atavíos turcos, y lo más extraño fue que nuestro padre, tan atento con las reglas, hizo ver que lo toleraba⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, *Sensus Communis, ensayo sobre la libertad de ingenio y humor* (1709), Valencia, Pre-Textos, 1995.

⁷⁰¹ Italo Calvino, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 2003, p. 69.

Este fragmento muestra un hábito (el de turco) que estuvo de moda entre los hombres del siglo XVIII: vestir con un toque de exotismo en el interior de sus alcobas, en los gabinetes. Dar a la comodidad un toque oriental que sugiriese la seducción de la privacidad e invitara al juego de la imaginación. La *robe de chambre* no es lo único oriental que se encuentra en el espacio de la intimidad dieciochesca; también los muebles y la ambientación de los libros destinados a las horas de ocio (novelas erótico-orientalizantes, como *Le Sopha* de Crébillon) están inspirados en ese lejano Oriente de los cuentos de Las Mil y Una Noches. Lo extraño de los hábitos vestimentarios de estas personas no es vestirse de turco en sí, sino salir vestidos de esta guisa fuera de casa. El caballero Avvocato, igual que Rousseau, llega a la conclusión de que es mejor simplemente regularizar sus hábitos de turco y llevarlos también en las ocasiones en que su yo social tiene que mostrarse. Que la reacción del *pater familias* en la novela sea benévola, denota un cierto grado de aceptación en lo relativo a la extensión de estos hábitos vestimentarios a aspectos semipúblicos de la presentación personal. Jean-Jacques vestido de armenio en el salón, o el caballero Avvocato con su zamarra turca y su fez comiendo con su familia en la mansión, son como esos personajes de Montesquieu; extranjeros disfrazados venidos de otro mundo, de otra cultura, a estudiar las costumbres de la nuestra. Solo que el viajero no es un auténtico extranjero, sino un natural disfrazado. Igual que en la novela erótica no puede olvidarse que la voz femenina en primera persona que relata la historia no es sino el trasunto del escritor masculino que la hace hablar.⁷⁰²

El interés real por las modas y costumbres de los turcos había sido alimentado, ya desde las primeras décadas del siglo, por las cartas y observaciones de Lady Mary Montagu, quien viajó en calidad de esposa de un diplomático hasta Estambul, donde permaneció cerca de un año. El logro más famoso de esta mujer fue el de aprender y traer a Europa la práctica de la vacuna, que los turcos empleaban regularmente para curar la viruela, y que no se conocía todavía en Europa. Pero en sus cartas encontramos multitud de agudos comentarios, que revelan la mirada de una observadora atenta del mundo y las costumbres. Por ejemplo, nos sorprende al considerar los velos de las mujeres musulmanas no como un signo de sumisión o esclavitud, sino justo al contrario, como una garantía para la libertad de acción. Para Lady Montagu el velo es un disfraz que permite a las mujeres moverse sin ser

⁷⁰² James Laver explica en su *Breve historia del traje y la moda* (Madrid, Catedra, 2008, p. 117) que la costumbre de los caballeros europeos de vestirse a la turca tuvo una directa influencia en el corte de los vestidos de calle. Así el *vest*, una especie de casaca ligera interior con los bajos muy largos, estaba de moda desde la década de los 60 del siglo XVII entre los caballeros ingleses, según documenta Samuel Pepys. Incluso a veces, los nobles se hacían retratar con toda la parafernalia orientalista, el abrigo guarnecido de pieles y el turbante. Véase el retrato de Sir Robert Shirley, ejecutado por van Dyck en 1622, que anticipa ya la moda de un siglo después. Parece que este tipo de modas de comodidad, como la indumentaria turca para el hombre y el *déshabillé* femenino, han cumplido una labor transicional importante, manteniendo un lenguaje común para la intimidad en el paso de la moda del siglo XVII a la del XVIII.

reconocidas, facilitando de este modo las intrigas amorosas. Que esta apreciación estuviera justificada o no por las circunstancias es un tema cuya discusión no afecta a mi exposición, ya que sólo pretendo destacar que la moda es percibida, frecuentemente a lo largo del siglo, como un dispositivo de disimulación (es decir, un disfraz) y de seducción. La ambientación en paisajes pastoriles u “orientales” es uno de los recursos más frecuentes de estas narrativas de la identidad.⁷⁰³

En lo que respecta a una variante femenina de la bata, los vestidos en *deshabillé*, existen ya desde el siglo XVII. No hemos de pensar en éstos como alguna suerte de ropa interior, como los *négligés* actuales que se ponen de moda a partir del siglo XIX, sino que eran vestidos largos y flotantes, en los que la parte superior y la falda aparecían fundidos. Su uso no se limita al espacio doméstico, sino que se usan idistintamente para paseos, especialmente por el campo o los jardines, como lo muestra la pintura de Jean-François de Troy *La declaración de amor* (1731). El mismo tipo de vestido aparece, esta vez en una escena de interior que retrata una íntima reunión en torno a un salón, en la *Lectura de Molière* (1727), del mismo autor.⁷⁰⁴ De hecho, la pintura junto con el teatro han sido desde sus inicios los principales aliados de las modas; en este caso, gracias a su contextualización nos muestra la función de un tipo de vestido que permite a su propietario exportar el sentido de la intimidad individual en actividades sociales y *à plein air*. Existe un tipo de vestido, conocido como vestido *à la Watteau*, por aparecer en multitud de cuadros de este pintor, que es la viva expresión de una forma intermedia entre la intimidad de la bata, la soltura del traje volante y un vestido de paseo⁷⁰⁵. Estos vestidos de crêpe rosado, con dos pliegues flotantes como alas en la espalda y adornado por una diminuta cofia, constituirá el *non plus ultra* de la elegancia femenina, al menos hasta la época de María Antonieta. Porque incluso debajo de estos vestidos de andar por casa o de paseo, se escondían los corsés hábilmente disimulados. Ya sabemos que el siglo de la contención y la seducción es sin duda también el siglo del corset. Esto durará hasta un poco antes de la revolución francesa.

Maria Antonieta odiaba llevar corsés. En su época, los miriñaques desaparecieron y las faldas caían en ligeros pliegues. Durante su embarazo, la reina adoptó un vestido recto,

⁷⁰³ Montagu, Mary, “Letters”, en *The Enlightenment: a brief history with document*, Boston-New York-Bedford, St Martin’s, 2001.

⁷⁰⁴ “El vestido volante, derivado del vestido *adrienne* y de la bata de finales del reinado de Luis XIV, es el vestido típico de la Regencia y se llevará durante mucho tiempo como prenda cómoda. La amplitud de la espalda realizada con fruncido o pliegues que parten sobre la escotadura, se extienden sobre un miriñaque” El llamado vestido volante, también conocido como *à la Watteau*, y el vestido de corte son los dos modelos básicos de la moda del XVIII. El primero está inspirado en un modelo lucido por primera vez por la actriz Mme. Dancourt en escena, interpretando a una mujer embarazada. No obstante, ambos modelos disponían, según los modelos, de corsés y miriñaques más o menos disimulados, según el grado de formalidad del vestido en sí. Boucher, *op.cit.*, nota 531 en p. 261-263.

⁷⁰⁵ El cuadro que, de entre todos los de Watteau, suele utilizarse como referencia en los manuales de historia de la moda es *L’Enseigne de Gersaint*, de 1720.

llamado “a la levita”, inspirado en trajes creados para la representación de *Athalie* en el teatro francés. Este traje fue adoptado entonces en la corte tanto por hombres como por mujeres. [...]

La granja modelo que Maria Antonieta habría construido en el Petit Trianon inspiró un nuevo tipo de indumentaria. La simplicidad se impuso y el blanco se convirtió en el color de moda. La “camisa de la reina” y el négligé, de muselina y algodón, se inscribieron en esta nueva tendencia.⁷⁰⁶

Al dirigirse al cadalso, Maria Antonieta llevaba una larga camisa blanca, unas enaguas negras (para disimular sus violentas hemorragias) y una especie de vestido ligero llamado “de mañana” que era lo único blanco que poseía, con su gorro y el chal que le rodeaba los hombros. [...] No había corsé en el inventario de sus escasas pertenencias, enviadas a un hospicio [...] Y como el corsé ya no está de moda, se inventa el “pecho engañoso”, un pañuelo cruzado sobre el vestido a la altura del pecho, provisto, donde es necesario, de un contrafuerte disimulado.⁷⁰⁷

Así la Revolución Francesa acaba con las marcas vestimentarias de una aristocracia decadente; sustituye los *culottes* por pantalones, prohíbe las pelucas, las espadas... y elimina los corsés, ejecutándolos en el cuerpo de una reina que, irónicamente, había dejado de llevarlos. Por supuesto el corsé volverá dos décadas después, solicitado por las mismas damas que constituyen sus principales víctimas sacrificiales, y de nada servirán las protestas de los médicos. Ni las buenas intenciones de Rousseau para su Emilio y su Eloisa, ni el opúsculo del médico Winslow, *Memorias sobre el mal uso del corsé a ballenas* leído en la Academia de Ciencias de París en 1741, ni tampoco los esfuerzos de Dessesartz, Vandemonde o Buffon, serán incapaces de impedir el uso decidido de estos artilugios por parte de sus contemporáneas, que recuperarán con un ansia renovada las damas de alta alcurnia. A este respecto, Philippe Perrot habla del “principio aristocrático de la traba ostentatoria a todo lo que permitiera al cuerpo femenino proporcionar e indicar un trabajo útil”⁷⁰⁸. Por eso el corpiño de una campesina se abrocha por delante y el corsé de una señora por detrás, lo que indica que no puede aflojarse los cordones a voluntad, y necesita para ello la ayuda de una sirvienta.

El conjunto de objetos materiales delimita las formas de la corporalidad, sea ésta estática o dinámica, y así modelan también el ser, que es el saber estar de la persona. Por ejemplo, a la mujer le hace falta aprender a respirar dentro de un ceñido corsé; indirectamente, aprende también por este medio en qué situaciones es conveniente o ventajoso desmayarse, es decir, que sufre desmayos espontáneos y aprende también a fingirlos cuando el contexto lo exige. Llevar corsé forma parte de un aprendizaje moral y sentimental contextualmente orientado. Tanto hombres como mujeres aprenden a moverse dentro del corsé, a caminar sobre unos tacones altos, y a sentarse sobre unos muebles muy bajos, elaborados cuidadosamente, no con la

⁷⁰⁶ Cosgrave, Bronwyn, *Historia de la moda: desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 147.

⁷⁰⁷ Thoussaint-Samat, Maguelonne, *Historia técnica y moral del vestido*, vol.3, Madrid, Alianza, 1994, p. 196.

⁷⁰⁸ Perrot, Philippe, *Le travail des apparences; le corps féminin XVII^e XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1991.

finalidad de resultar cómodos a cualquiera, sino para generar cuerpos distintos de otros cuerpos. Los objetos que articulan el entorno elegante del Rococó quieren acoger a sus usuarios, pero sólo a los que tienen el saber del cuerpo que les permitirá insertarse en sus complejos diseños. Una ropa de diseño o unos muebles de diseño acaban por diseñar también un cuerpo, con movimientos acordes con ellos. Las faldas de corte, con sus miriñaques prolongados hacia los lados, hacen imposible que dos damas que porten estos complicados amazones se sienten una junto a la otra en una carroza, por ejemplo, o que crucen el umbral de una puerta a la vez, lo cual a su vez produce una naturalización práctica de los principios de etiqueta vinculado a las diferencias de estatus jerárquico.

Sea en el interior o en el exterior, sea como mórbida blandura envolvente o como férrea disciplina interior disimulada bajo un guante de seda, la principal estrategia de la moda es la seducción. En efecto, el disfraz de la coqueta no engaña a nadie porque no está diseñado para engañar a nadie. Tampoco el traje del nuevo rico puede engañar durante mucho tiempo a los aristócratas, haciendo que lo tomen por uno de los suyos, ya que éste tarde o temprano se desenmascara. La imitación, la ostentación, la expresión de la propia identidad, deben ser leídas en una clave más extensa, cuyo horizonte es la promoción de la propia persona; agradar al otro, convencerle de nuestra valía y así, quizás, convencernos también a nosotros mismos. Quienes mejor reflejan este mundo son los novelistas: Marivaux, Crébillon, Denon, Laclós. Y para comprenderlos debemos comprender también la dimensión correlacional entre el lenguaje y la moda, entre el discurso amoroso y la seducción de la apariencia. Sería difícil encontrar otro autor que hubiera insistido tanto sobre la duplicidad del hombre en sociedad, “la idea reiterada de que el hombre representa en el mundo un papel inventado, que no hay que confundir con el verdadero yo⁷⁰⁹”, como decía Marivaux.

Yo se bien que, en general, los hombres son falsos; que en cada hombre hay dos, por así decirlo; uno que se muestra y otro que se oculta [...] Si, de la misma manera que nuestros cuerpos se encuentran cubiertas, nuestras almas están también vestidas a su manera, el tiempo de desnudar las almas llegará, como llega el tiempo de despojarnos de nuestros cuerpos cuando morimos.⁷¹⁰

A veces se presenta la sinceridad como la última máscara que se permite el hombre de bien; igual que la humildad es, según dicen, la última trampa del orgullo. En *Les Sincères* (1739), Marivaux retrata uno de sus personajes de la siguiente manera: “Su aire de sinceridad es la base de su mérito personal; es la máscara con la que disfraza sus faltas esenciales y ocultas. Tiene un talento maravilloso para eso. El sexo sobre todo se destaca en esta mascarada; los

⁷⁰⁹ Stewart, Philip, *le Masque et la parole, le langage de l'amour au XVIII siècle*, Paris, Jose Corti, 1973, p.79.

⁷¹⁰ Marivaux, Pierre Charlet de Chamblain de, *Journaux et oeuvres diverses*, éd. F. Deloffre, Paris, Classiques Garnier, 1969, p. 390.

burgueses de París juegan en él roles inimitables”. El retrato psicológico es el punto fuerte de Marivaux. En otra de sus obras, *Le paysan parvenu* (novela incompleta, comenzada en 1735), su protagonista Jacob nos ofrece un retrato de la señora de Frécour que es un auténtico retrato de la personalidad de moda, del espíritu del siglo encarnado en formas de una femenina opulencia:

Más libertina que tierna, quería a todo el mundo y no sentía amistad por nadie [...] No tenía ni orgullo ni modestia [...] Os decía con naturalidad: os amo, ¿os interesa?, y habría olvidado preguntaros ¿me amáis? Con tal de que hubiérais hecho como si la amárais [...] En fin, era una mujer que tenía sentidos y no sentimientos, y que pasaba, sin embargo, por la mejor persona del mundo, porque sus sentidos en mil ocasiones hacían exactamente las veces de sentimiento y la honraban en la misma medida.

Este carácter, por muy particular que pueda parecer, es el de infinidad de personas a las que solemos llamar buenas gentes; añadid sólo que esas buenas gentes no viven sino para el placer y el goce, no odian nada más que lo que se les hace odiar, no son otra coas que lo que se quiere que sean y jamás tienen más opinión que la que se les da.⁷¹¹

La señora de Frécour tiene esa contextura moral, tan propia del dieciocho, en que priman la sensibilidad de las fibras y los humores sobre la rígida moral y las profundas y devastadores pasiones shakespearianas. Es una criatura simpática, interesada, atenta y superficial. En ella los sentidos hacen las veces de sentimientos, y no hay queja alguna a ese respecto. Por otro lado, la orientación principal de su existencia son los pequeños goces. Esto tiene una conexión directa con una de las tesis defendidas por los estudiosos de la moda y sus fuerzas; el hedonismo, la búsqueda del placer, es el elemento aperitivo en torno al cual se organiza la idea de consumo, que conecta la ética del Rococó y el espíritu del romanticismo. El espíritu romántico es un yo que engulle a su alrededor todo tipo de experiencias y las remite siempre a su propia individualidad. Solo que en el siglo XVIII se es todavía consciente de que la propia personalidad es un producto que se devalúa rápidamente si no hay otros espectadores que presencien sus peripecias.

Así Jacob, que es un seductor ingenuo, al contrario que el libertino y cínico Valmont, nunca está sólo. Mujeres maduras le rodean permanentemente, le tientan con promesas y regalos, le prometen rápidas vías de ascensión social a cambio de su amor, o más bien su cariño (porque los personajes en las escenas de seducción marivaudianas siempre temen ir demasiado lejos en el compromiso). Y el joven Jacob se deja seducir, más bien que seducir él mismo. Así describe el proceso de seducción a medida que lo va experimentando: “... Fijaos cuantas cosas capaces de esclarecerme el espíritu y el corazón, fijaos qué escuela de molicie, de voluptuosidad, de corrupción, y por consiguiente de sentimiento, pues el alma va haciéndose más refinada a medida que se va deteriorando”.⁷¹²

La exquisita ambigüedad moral del razonamiento no le resta nada de vivacidad a su planteamiento: para que el niño se vuelva hombre, y el

⁷¹¹ Marivaux, Pierre, *De campesino a señor*, Mercedes Fernández (trad.), Madrid, Cátedra, 1996, p. 234.

⁷¹² *Ibid.*, p. 240

campesino se transforme en señor, debe pagar el precio de la ingenuidad. La corrupción, al reblandecer las fibras físicas y morales, consigue desarrollar el refinamiento de los sentidos, y los sentimientos. Al fin y al cabo, como deja claro Marivaux en sus descripciones, el sentimiento no es más que la forma culturalmente elaborada, sofisticada, artística, de la emoción primitiva. Es la capacidad de reflexión sobre el propio placer, que Jacob acaba por adquirir y que Mme de Frécour no alcanzará jamás. Esta forma de modelaje corruptor del sujeto/objeto de la seducción aparece constantemente rodeado de los señuelos de la moda; por ello en la obra de Marivaux abundan las escenas en que una dama en *deshabillé* escucha los arrebatos de amor de su admirador. En la propia historia de Jacob, un pie que escapa travieso de su chapín y sobresale voluptuosamente entre las enaguas, la dama reclinada sobre un canapé fingiendo leer, son los elementos que desencadenan una de las escenas de mayor intensidad erótica de la novela. Pero Marivaux es muy consciente de la duplicidad de ese amor, *Cupidon* y *Amore*, en el que están actuando dos convenciones: por un lado la de lo natural y la pasión, y por el otro la de lo sofisticado y el sentimiento. Por un lado el amor-pasión, ya un poco pasado de moda, espontáneo y excesivamente dramático; por el otro el amor-gusto libertino y casual, desenfadado y sensual. Reflejos del primer tipo serán las expresiones graves que intercambian en sus cartas Valmont y Tourvel. En cuanto al segundo, nadie ha sabido captarlo mejor, después de Marivaux, que Vivant Denon en esa joya de la literatura que es *Point de Lendemain*.

En las obras de Marivaux, tanto para el teatro como las novelas, todos los personajes son conscientes de las dobles implicaciones del juego. Todos buscan la redención por medio del engaño; como en *Le Prince travesti* (1724) o en *L'Île des esclaves* (1725), donde el engaño surge en el viejo efecto barroco de la confusión de los sexos y los estamentos, solo para volver al final de la obra a reconciliar a hombres y mujeres, a amos y esclavos. La ética de Marivaux, muy laxa, se parece a la mala conciencia de la aristocracia; en su mundo todos se comportan como si tuvieran un espectador delante⁷¹³. En su obra todo es ligero, todo es comedia, y por tanto, siempre hay una solución posible, nada está abocado al fracaso. Esta suerte de optimismo posibilista se ve reforzado por los instantes en que la moda se revela como una *affordance*, un operador de posibilidades en el espacio de lo real capaz de poner en juego elementos del yo ideal. El mejor ejemplo de este momento es la escena, hacia el final de la primera parte del *Paysan parvenu* (1735) en que Jacob, recién casado con Mme. Hubert, se descubre a la mañana siguiente de la noche de bodas, desnudo en su cama. Rápidamente entre la casera en el dormitorio y le ofrece la bata de su difunto marido; la cual, según se nos dice, sienta bastante bien al joven arribista. Ya puede caminar libremente por la pieza y deslumbrar a su mujer, una rica devota tres décadas más mayor que él. No tardará mucho nuestro

⁷¹³ De hecho, Marivaux es el fundador de *L'Espectateur Français*, émulo del famoso *Spectator* de Addison, que Marivaux admiraba.

joven pisaverde en recibir la visita de un sastre, que le trae un traje “especialmente confeccionado para la ocasión”⁷¹⁴, blanco, bordado de plata y con un precioso forro de seda color sangre. Ya solo faltan la peluca, el tricornio, zapatos, medias y el espadín; porque, incluso sin pertenecer a la nobleza, Jacob entiende que no puede salir a la calle en París y pretender ser alguien sin ese complemento, propio de caballeros.

Una vez terminada la transformación, todos alaban la nueva apariencia, o mejor dicho, la nueva identidad de Jacob, convertido en Caballero de La Vallé. Esta metamorfosis, auténtica transubstanciación de la carne vulgar de campesino en la sedosa piel del hombre mundano, es aplaudida por un coro de damas que sienten rejuvenecer los deseos en una carne ya marchita. Pero lo principal es que, al salir a la calle, todos toman a Jacob por lo que parece ser, es decir, un caballero, y es eso lo que le da nuevas oportunidades y produce encuentros que le ayudarán en su ardua escalada a la cumbre del éxito social. La otra pendiente para escalar esa montaña, más ardua porque se emprende sin la protección de las damas de cierta edad, es la carrera militar.

El uniforme militar no aparece en realidad hasta una fase muy tardía de la historia moderna. Durante el siglo XVII, los ejércitos están compuestos todavía por contingentes de extracción y filiación irregular que arrastran consigo grupos de cocineros, concubinas, prostitutas, criados... Por tanto las únicas divisas correspondían a los brillantes galas de los altos mandos. A partir de la guerra de los treinta años, se produce una generalización de los signos distintivos, acorde con las nuevas técnicas bélicas. Esta nueva forma de hacer la guerra exigía de los soldados un grado de autocontrol difícilmente imaginable en nuestros días, ya que avanzaban, hilera tras hilera, sin protección alguna frente a los mosquetes del ejército enemigo. Los colores de los uniformes se hacen más brillantes, de manera que resultan blancos todavía más fáciles de acertar. Probablemente el documento cinematográfico que ha alcanzado un mayor grado de veracidad a la hora de mostrar la terrorífica exactitud de la muerte en la guerra del siglo XVIII sea la película de Stanley Kubric *Barry Lyndon* (1975).

Quienes primero comenzaron a cuidar de la distinción de sus uniformes fueron los oficiales, ya que al principio los capitanes y la soldadesca se las arreglaban para evitar un seguimiento estricto de las ordenanzas en materia vestimentaria. Los oficiales competían en el brillo de sus galas tanto como lo permitía su situación económica. En las reglamentaciones sobre el tema, a menudo se aduce la importancia del uniforme para distinguir al compañero del enemigo, evitando así el fuego amigo. Pero lo cierto es que la principal función que cumple el uniforme es la de identificar plenamente la persona con el personaje social sugerido por el traje y contribuir a la profesionalización de

⁷¹⁴ En realidad el traje en cuestión había sido confeccionado para un cliente que nunca apareció a recogerlo, pero Jacob lo recibe como si hubiera sido hecho expresamente para él.

la clase militar generando un *esprit de corps* a partir de la vestimenta. Además, constituye un medio para ganar prestigio sin importar el origen oscuro de su portador. Luis XIV es el primer monarca en interesarse de manera expresa en la belleza y la uniformidad de las vestiduras de los soldados, y comenzará una reforma que durará varios siglos. Ya en el siglo XIX, los militares son los únicos que parecen formalmente habilitados todavía para lucir colores brillantes como el rojo o el amarillo, mientras que en la vida civil el resto de los hombres habían abandonado los coloridos abigarrados a las damas.⁷¹⁵

Pero el uniforme modela también en cierto sentido el cuerpo y el alma del recluta. Las ordenanzas comienzan a insistir en la pulcritud como un rasgo altamente valorado, que permite mantener la moral entre las tropas. Pulir botas y botones, llevar el rostro rasurado, las ropas sin desgarrones y otros rasgos de pulcritud se convierten en marcas distintivas del buen soldado, además de una medida necesaria de higiene colectiva. Por otro lado, se critican los excesos de atildamiento (que no debían ser infrecuentes) entre la soldadesca, en especial los séquitos de peluqueros, barberos y vendedores de baratijas. Algunos cargos militares, rodeándose de este lujo, incongruente en medio de un a batalla, consiguen de este modo sembrar el descontento entre los soldados⁷¹⁶. En cualquier caso, el discurso pedagógico-marcial sostiene que el uniforme confiere al cuerpo esa apostura característica. Esa actitud disciplinada vendrá a sustituir en la apreciación general la postura afeminada del aristócrata; es el tipo de nobleza viril y arrogante que desean para sí los personajes de Stendhal, como Julien Sorel, y que idolatran las señoritas casaderas de Jane Austen. Es innegable que el efecto estético reiterado de los desfiles y paradas militares ha debido hacer mucho en favor de este lugar común de la apostura de los hombres uniformados. Así, la constitución de ejércitos regulares frente a los contingentes mercenarios, que venía operándose lentamente desde el siglo anterior (al principio afectaba sólo a los cuerpos personales cercanos a la figura real, como los famosos mosqueteros), da lugar a una nueva partición del espacio social. Siempre habían existido soldados, pero no será hasta muy avanzado el siglo XVIII que empezará a hacerse notar netamente la disgregación de un colectivo, el militar, de la masa restante de la sociedad, que a partir de entonces pasará a considerarse civil. Esta nueva separación crea el espacio de coordenadas necesario para las conquistas napoleónicas y la extensión el imperio prusiano mediante la militarización progresiva, unida a la burocratización características del siglo XIX, que darán lugar a una nueva forma de concebir el reparto de las potencias sobre el mundo y los conflictos bélicos.

Incluso el joven marqués Donatien de Sade sirvió de los 26 a los 33 años en la caballería, desde 1756 hasta 1763, durante la guerra de los siete años. También él fue una vez uno de esos jóvenes gloriosos y prometedores, bellos

⁷¹⁵ Roche, Daniel, *op.cit.*, p. 214.

⁷¹⁶ Guibert, Jacques Antoine Hippolyte de, *Essai général de tactique*, London, 1770.

en la flor de una vida consagrada al peligro y la muerte. Y es que en el ámbito de la seducción se utilizan a menudo metáforas extraídas del lenguaje de la guerra o de la caza. Este lenguaje agresivo se mezcla a menudo con un impulso más infantil, el de “vestir y desnudar a las mujeres, como se complace el libertino, es de alguna manera jugar a las muñecas como hacen las niñas pequeñas, es rechazar los roles políticos de la sociedad masculina a la romana, a la espartana.”⁷¹⁷ Daniel Roche piensa al escribir estas palabras en Casanova, su hipervirilidad feminizada por una vida consagrada a actividades como el juego, el lujo y el placer, que debilitan la sustancia moral. Así el juego del sexo se convierte en un sustituto del juego más serio, el de la guerra; Casanova engalanado convierte el vestido lujoso, que para Rousseau o Diderot había sido un símbolo de esclavitud y sometimiento, en un viático hacia el éxito. Según el discurso médico-pedagógico que venía circulando desde Tomás Moro, existe un vestido-máscara que sirve para disimular las deformidades del alma, igual que los hay fabricados *ex profeso* para disimular las deformidades del cuerpo.

Además de la Enciclopedia, las paradas militares, los salones, los bailes, la ópera, la moda tiene sus propios circuitos de difusión bien establecidos en el siglo XVII. El primero de ellos son los escenarios teatrales, que actúan como verdaderas pasarelas. Uno de los vestidos que tendrán más éxito, el llamado *à l'Adrienne* fue puesto de moda por una famosa actriz interpretando el personaje que lleva su nombre. El juego de la imaginación no impedía a los héroes de la antigüedad salir a las tablas con pelucas y miriñaques, y constituirá una de las fuentes de creatividad más importantes de la moda del momento. Además, el contexto teatral refuerza notablemente el impulso de emulación de unas clases por parte de otras y favorece la multiplicidad de las identidades ficcionales. Esta se realiza de manera ejemplar en la figura de los grandes actores y actrices del momento. Es sabido que Mme. Clairon consigue al fin, tras los intentos fallidos de otras actrices como Adrienne Lecouvreur o Mlle. Dangeville, llevar a cabo una reforma del traje teatral, antes de abandonar el Théâtre Français en 1766.⁷¹⁸ Si bien la Clairon no aboga por nada parecido a lo que nosotros llamaríamos un “traje histórico”, sí que consigue disminuir al mínimo las excentricidades de la moda en los diseños para la escena, simplificando las líneas en favor de una mayor verosimilitud escénica, de un mayor decoro (sobre todo en lo referente a peinados y tocados). En 1755 lleva su amor por la verosimilitud hasta límites insospechados para el momento, y consigue que las actrices que actúan en la puesta en escena de *El huérfanito de la China* aparezcan sin miriñaques y con los brazos desnudos. Los actores, vestidos de turcos y chinos, debían ser también un espectáculo inesperado para los espectadores del momento. En 1767, Mme Favart aparecerá en escena, en la obra *Solimán*, vestida con un auténtico vestido turco

⁷¹⁷ Roche, *op.cit.*, p. 399.

⁷¹⁸ Boucher, *op.cit.*, p. 286.

confeccionado en Constantinopla. Pero lo que los públicos bien educados del siglo XVIII no podían tolerar era ver a una actriz subir al escenario vestida de sirvienta, con harapos, sin concesiones a la imaginación o al buen gusto de la época, igual que tampoco hubieran sido capaces de reconocer a un romano vestido como tal... Al fin y al cabo el *kitsch* se inventa en este siglo.

Si el teatro es el espacio en donde las modas pueden soñar e inventar, las revistas de moda son el instrumento publicitario fundamental, cuya difusión debió ser equiparable incluso en un principio al de la Enciclopedia. Las primeras de esas revistas son inglesas, en especial *The Ladies Magazine*, publicación que comienza en 1770. Luego le seguirán en Francia el *Cabinet de Modes* desde 1785, que continuará a partir de 1786 bajo el nuevo nombre de *Magasin des nouvelles modes françaises et anglaises*; y entre 1790 y 1793 adoptará el de *Journal de la mode et du goût*. Dos aspectos fundamentales caracterizan estas publicaciones: en primer lugar, la importancia inédita de las ilustraciones que acompañan a los artículos, y que vienen a ser lo más valioso, tanto para sus contemporáneos como desde una perspectiva histórica. En segundo lugar, los artículos publicados en estas revistas, que son uno de los pocos espacios literarios del momento dispuestos a cobijar a mujeres autor. En efecto, a veces bajo su propio nombre, a veces tomando prestado un pseudónimo masculino, algunas mujeres consiguieron publicar sus observaciones, que no sólo implicaban aspectos técnicos, sino observaciones de todo tipo sobre las costumbres y los usos del momento. Porque estas publicaciones, según Daniel Roche, tenían una doble función: ser el espejo en el que la sociedad se revela a sí misma y ser un dispositivo de multiplicación y diversificación de la evolución precipitada de las modas⁷¹⁹. En cualquier caso, las mujeres periodistas se vieron beneficiadas por un hecho que no tardaría en cambiar; que la moda en general y estas revistas en particular se hallaban dirigidas a y producidas por un público mixto. Dado que los hombres también seguían la mayoría de las modas femeninas (el maquillaje, las pelucas, los corsés...) no existía todavía en ese ámbito una distinción entre la escritura “femenina” y otra “masculina”. En el siglo XIX se produce una uniformización de la vestimenta masculina y una especie de “dimorfismo sexual” como el que se ve en algunas especies animales, pero inverso: a partir del novecientos van a ser exclusivamente las mujeres las que se decoren con colores vivos y brillantes, disimulando con formas llamativas las curvas naturales del cuerpo; mientras los hombres quedarán confinados a los colores oscuros de la levita y el chaqué. Esta situación se mantendrá al menos hasta la llegada de los dandis, y a pesar de estallidos temporales de delirios modernistas en la vestimenta como los protagonizados por los *Incroyables* durante el directorio francés y los *Macaroni* en Inglaterra. En resumen, en el siglo XVIII era perfectamente normal que los hombres leyeran artículos sobre moda, ya que aunque la vanidad extrema siempre ha sido considerada como una prerrogativa

⁷¹⁹ Roche, *op.cit.* p.449.

femenina, se trataba de prerrogativas compartidas con el sexo más fuerte (por usar la expresión corriente).

Pero el vehículo más llamativo de las modas eran las muñecas. Fabricadas en madera, porcelana o cera, las muñecas y maniqués son omnipresentes, no sólo en las ferias de los comerciantes, sino también en las casas de los potentados. Estas muñecas no se fabrican para el uso de los niños, sino para transmitir, de una corte a otra de Europa las últimas novedades del vestir. Así lo hacía una vez al año el propio sastre de la Reina Maria Antonieta, y así lo harían incansablemente viajeros de negocios, que llevaban sus carros repletos de estas muñecas de lujo por los caminos. Príncipes y princesas se comunican entre sí, enterándose de las modas extranjeras gracias a ellos; incluso, según se dice en los registros policiales, algunas de ellas pudieron servir para disimular mensajes ocultos en los complejos entramados del espionaje internacional. Porque las muñecas se benefician de inmunidad diplomática, continúan viajando incluso en tiempos de guerra y van a veces escoltadas por guardias armados a caballo.

Enciclopedias, revistas, teatros y muñecas constityen todo un conjunto de dispositivos tecnológicos que la cultura dieciochesca produce, y que están diseñados para funcionar como difusores de la moda, del cambio en las apariencias. Este espacio saturado de significaciones, que remite a los cuerpos y a sus dobles imaginarios, los vestidos que cubren o revelan rasgos identitarios, contribuye a configurar una nueva experiencia de la temporalidad en los albores de la Revolución Francesa. El presente se multiplica con rabiosa intensidad, se expande sobre sí mismo, se divide; de todo ello es exponente el complejo sistema de circulación económico y simbólico que constituye la moda. Citando las palabras de Lipovetski, podemos decir que “al reestructurar de arriba abajo tanto la producción como la circulación de los objetos y de la cultura bajo la férula de la seducción, de lo efímero, de la diferenciación marginal, la moda ha trastocado la economía de la relación interhumana, ha generado un nuevo tipo de encuentro y de relación de los átomos sociales...”⁷²⁰ El espacio y el tiempo en que se diseñan estos nuevos tipos de relación es un espacio difícil de aquilatar, que se expande en el vacío, como el espacio revolucionario. La modernidad es el espacio en el que todo lo que era sólido se disuelve en el aire; donde el viento de la moda lo arrastra todo a su paso.

⁷²⁰ El texto citado termina “...y diseña el estado terminal del estado social democrático” (p. 300). No puedo dejar de estar en desacuerdo con esta última parte. Si lo que pretende Lipovetski es asociar el imperio de la moda con la fase terminal del estado democrático, quizás deberíamos preguntarnos cuándo el estado democrático moderno (por ejemplo, la república florentina o su homóloga veneciana allá en el Renacimiento) estuvo libre de su influjo. Creo que no debe concebirse la moda como enemiga de la democracia, sino como un elemento concomitante a ésta.

3.4.2. La cosmética del enemigo: un mundo de máscaras.

En esta sección nos ocuparemos de las máscaras en tanto que objetos físicos integrantes de la cultura material y del maquillaje como forma de construcción social. Se sabe que, durante el Renacimiento, las máscaras formaban parte del traje de calle y las llevaban tanto hombres como mujeres, por dos razones básicamente: preservar el anonimato y proteger la piel contra las inclemencias del tiempo. La reina Isabel I, por ejemplo, llevaba máscara cuando iba de caza y cuando salía en su carruaje. En Francia esta costumbre se adoptó desde los tiempos de Carlos IX, para proteger a las damas de los estragos del sol. Las damas opulentas la llevaban mientras paseaban y en ocasiones especiales, cuando salían del teatro; las mujeres francesas se enmascaraban para resultar elegantes y resguardarse la piel, los hombres a menudo para ocultar su identidad.⁷²¹ Incluso Mme. De Sévigné, ya en el siglo XVII no duda en recomendar a su hija que lleve máscara para protegerse del frío y la humedad.⁷²²

Esta costumbre perdurará en Francia hasta el primer Imperio, cuando la máscara es sustituida por un velo. En el mundo árabe⁷²³ y en la España medieval-renacentista el velo (*pardab*) se llevaba en principio también para proteger la piel de las mujeres de calidad del clima, aunque con la ley coránica el simbolismo del honor y la propiedad sexual se vieron intensificados, tomando preponderancia sobre cualquier otro tipo de consideraciones. La cuestión del pudor religioso y el velo en la Europa católica pone de manifiesto los puntos de contacto que se producen en el seno de esta cultura entre el velo y la máscara. El anónimo autor del *Agreeable criticism* (Londres, 1708), un viajero de nacionalidad incierta que comenta con cierto asombro las costumbres francesas, dice lo siguiente a propósito del hábito de algunas mujeres de acudir enmascaradas a los servicios religiosos: “Con una visera de velo negro acuden [las mujeres] a la iglesia como a un baile de máscaras, desconocidas por Dios y por sus maridos...”⁷²⁴ Llevar velo en la iglesia es una

⁷²¹ Cosgrave, Browyn, *Historia de la Moda: desde Egipto hasta nuestros días* Barcelona, Gustavo Gili, 2005 (2000)

⁷²² Una variante interesante de esta función preservativa de la máscara es la costumbre que tenían los médicos desde el medievo de utilizar máscaras con forma de pico de pájaro. En la commedia dell'arte italiana, *il dottore* es un personaje que aparece representado de esta forma. En el interior del pico se introducían especias aromáticas cuya función era paralizar los miasmas que pudieran flotar en torno al enfermo de peste u otra dolencia contagiosa.

⁷²³ En contra de lo que pueda pensarse, el velo no es un invento de la religión islámica: las mujeres de la nobleza llevaban velos en el mundo árabe antes de la época de Mahoma, si bien, como queda dicho, con una función práctico-sanitaria más que religiosa. También las mujeres cristianas en la Edad Media Española se cubrían el rostro con un velo o manto. Los conceptos de *pardab* y *baram* [vergüenza sexual] que conllevan prácticas de aislamiento y tienden a enfatizar la supremacía y la posesión sexual de la mujer por parte del varón son la variante anti-ilustrada, opresiva, de la práctica del velo. Vid. Celia Morós, *Vetas de la Ilustración*, Madrid, Anaya, 2009.

⁷²⁴ *An Agreeable Criticism of the City of Paris and the French, giving an Account of their Present State and Condition... A Translation of an Italian Letter written Lately from Paris by a Sicilian to a friend of his at Amsterdam*, Londres, 1708, p. 16.

costumbre sancionada, al menos en la órbita católica, mientras que llevar máscaras dentro del templo resultaría inconcebible. Así, la distinción entre velo y máscara se entreteje con la partición del espacio en sacro y profano. Pero bajo la mirada de un reformista, el velo modificado por la moda se aproxima tanto a la máscara, que resultan difícilmente distinguibles. En París, incluso en las iglesias la concurrencia parece más mundana.

Entre los siglos XVII y XVIII, los lugares y contextos en que se llevaban máscaras eran múltiples, y sus representaciones omnipresentes en el ámbito cortesano. El lugar por excelencia para las máscaras es el baile, *le bal masqué*, que se pone de moda en la corte de Luis XIV en Francia y de James I en Inglaterra. Ambos monarcas contaban con complejas escenografías teatrales para sus festejos, ideadas por grandes artistas (en la corte inglesa era nada menos que Ben Jonson, de quien ya hemos hablado, junto con Inigo Jones, quienes diseñaban toda la parafernalia). Si bien es cierto que las máscaras se usaban en los medios populares como una forma de pudor, igual que el velo en las iglesias, para escamotear a las mujeres de la mirada de extraños cuando salían a la calle, en el ámbito cortesano servía justamente para lo contrario: facilitaba el flirteo. Estos instrumentos del juego de la seducción, las máscaras, se combinan con otros elementos de la apariencia, como los parches o *mouches*, de los que hablaremos más adelante. Maggie Angeloglou lo explica así:

El rostro [*complexions*] de las mujeres se ocultaba en aquellos tiempos con una máscara. A medida que fueron integrándose en el vestuario cotidiano, se desarrollaron dos tipos. La máscara tradicional era oval, fabricada en cuero, seda o cualquier otro tejido negro al que se le daba consistencia reforzándolo con tela. La máscara se mantenía en su sitio por un enganche [*head*] que se sostenía entre los dientes. Los antifaces [*half masks*] tuvieron éxito pero no llegaron a reemplazarlas. Se ensanchaban hacia la parte superior del rostro e iban sujetas por unas cintas que se anudaban detrás de la cabeza. Hacia 1630 habían sido aceptadas por las clases medias así como por la aristocracia, y las esposas de mercaderes bien situados las llevaban habitualmente cuando iban de compras o salían a pasear en los espacios abiertos que eran comunes en Londres.

La máscara extendió sus servicios por la noche para mantener la salud y tersura del rostro [*complexion*], protegiéndola mediante velos similares que se extendían sobre el rostro cubierto de crema, presionando estrechamente sobre las arrugas [...] y muchos hombres deben haberse sobresaltado al encontrarse una cabeza disfrazada con cuero negro sobre sus almohadas.⁷²⁵

Otras funciones, que podemos considerar como subproductos de la industria del enmascaramiento, se dirigen a ocultar daños en la piel producidos por enfermedades como la sífilis y el escorbuto.

No había alivio para la apariencia [*countenance*] del escorbútico. Los rostros [*complexions*] continuaron plagados de cicatrices y manchas, de un color amarillento. Solo se las podía cubrir. El remedio más inmediato era la máscara. Las mujeres decentes habían llevado máscara cuando salían fuera de sus casas ya desde antes, pero se hicieron todavía más importantes en el Londres georgiano. Habían perdido su utilidad como protección contra el frío y los ojos de los entrometidos, para convertirse en el arma de las coquetas. Era

⁷²⁵ Angeloglou, Maggie, *A History of make-up*, London, MacMillan, 1970, p.58.

menos habitual para los hombres llevar máscaras, aunque los venecianos sí las llevaban, como vemos en los cuadros de Longhi.⁷²⁶

Mención aparte merece el famoso carnaval veneciano, y sus juegos galantes de máscaras, que han sido retratados hasta la saciedad por el pintor Pietro Longhi. Esas damas enmascaradas aparecen en todas partes: salones, bailes, exposiciones de pinturas e incluso las máscaras se dan cita para contemplar la exótica extrañeza de un rinoceronte traído de lejanas tierras. Por supuesto, esta tradición está íntimamente ligada con las representaciones omnipresentes de los personajes de la *Commedia dell'arte*, que encontramos en gran número de pintores italianos, particularmente en el caso de Tiepolo.

La máscara de rostro entero continuaba usándose en Europa pero fue menos popular en Inglaterra, donde se la consideraba demasiado formal. El cierre bordado restringía el habla y el movimiento pudiendo causar desagradables accidentes. Pero la máscara tenía el encanto de la mascarada [*masquerade*]. Al abrirse los jardines al público como lugares de esparcimiento [*pleasure gardens*] y ofrecerse como lugar de oportunidades para intrigas amorosas, encuentros clandestinos y una cierta pretensión de congregación democrática, la máscara se convirtió en el uniforme de la seducción.⁷²⁷

En las representaciones teatrales, sobre todo a partir del siglo XVIII comienzan a abundar las comedias de enredos amorosos, en las que nunca faltan máscaras.⁷²⁸ La obra de Marivaux es especialmente pródiga en este tipo de escenas de seducción y engaño en que la máscara, originariamente artilugio, acaba por convertirse en el protagonista de la situación. Pero recordemos, como particularmente interesante, la escena en que la condesa Rosina, en *Le nozze di Figaro* (1785), de Beaumarchais, sale a la terraza a reflexionar sobre las decisiones que ha de tomar para atrapar a su infiel marido, el conde, en un enredo con su criada. Una oportuna didascalía nos informa que la condesa se cubre el rostro con una máscara al asomarse al balcón para protegerse del aire frío de la noche, pero ¿no será también para ocultar lo más posible su rostro, para volverse completamente opaca y evitar que nadie pueda acechar sus más secretos sentimientos y pensamientos? La máscara representa el velo que la mujer y la naturaleza interponen entre los hombres y su conocimiento de los arcanos ocultos de los procesos naturales y de la intimidad femenina, según la conocida metáfora, que hemos encontrado ya en Diderot y volveremos a encontrar en Nietzsche.

El baile de máscaras, convertido en metáfora del constante e incierto devenir de la modernidad y el mundo social de los salones y las fiestas madrileñas del siglo XIX será retratado por Mariano José de Larra mediante la alusión a los *dominós*. La seducción, la intriga política, la vida bohemia del escritor y el carrusel imparable de la orgía y el desenfreno; y luego el

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 73

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁷²⁸ Moraud, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*, Paris, Université de Lille, 1977 (ver capítulo "La mode").

desaliento, la resaca, el arrepentimiento. Finalmente, el encuentro con el demonio (Asmodeo) y como producto final de la experiencia, el poso filosófico con que el flemático Larra concluye “*El mundo todo es máscaras: todo el año es carnaval*”⁷²⁹ Pero el periodista-filósofo es sutil, se da cuenta de que a menudo el hipócrita burgués construye su cara como máscara. Entonces “su cara es también más pérfida que su careta; por ésta no estás expuesto a equivocarte, porque nada juzgas por ella; pero la otra... Imperfecta discípula de Lavater, crees que debe ser tu clave, y sólo suele ser un pérfido guía, que te entrega a tu enemigo”. E igual sucede para el filósofo, para el que “la filosofía es, efectivamente, para el desdichado lo que la peluca para el calvo; de ambas maneras se les figura a entrambos que ocultan a los ojos de los demás la inmensa laguna que dejó en ellos por llenar la naturaleza madrastra”. Hay aquí una similitud inevitable con el Charlus de Proust, o al Gustav von Aschembach de Thomas Mann, que al fabricarse una máscara de cosméticos y actitud reservada con el objetivo de ocultar lo que no querían que se adivinara (su homosexualidad, su vejez, su ridículo) resaltan precisamente y llaman la atención sobre su decrepitud, sobre su doblez, sobre el histrión que cree disimularse en el momento en que más se expone, y precisamente, provocan su exposición al tratar de ocultarse. El enemigo más peligroso no está fuera, sino dentro. El cosmético, que pretende mantenerlo al margen, es el dispositivo que le da cuerpo y una entidad propia.

Desde el punto de vista de la antropología, la práctica humana del cosmético, entre otras formas de modificación plástica del cuerpo (tatuajes, escarificación, piercings, deformación del cráneo, prolongación de las vértebras, etc...) nos lleva directamente hacia uno de los grandes problemas de esta disciplina: la distinción entre naturaleza y cultura. El maquillaje, la pintura corporal, es, para Lévi Strauss, necesario para que un hombre llegue a ser un hombre. De otro modo, uno permanecería en el estado de naturaleza, con las formas que ha recibido desde su nacimiento. Así, como el rey en su concepción medieval, todo hombre tiene dos cuerpos: uno biológico, genético, originario, y otro cultural, que le da la comunidad a la que pertenece y que se otorga también él mismo al participar de los ritos que esa sociedad le exige. El tatuaje, la pintura ritual, son las formas que tiene el hombre de proyectarse en el espacio trascendente de los dioses, de la cultura. Mediante la pintura corporal, el hombre duplica su presencia, crea un otro yo desvinculado de la naturaleza, por el que se vincula con su comunidad, con un código, con una cultura.⁷³⁰

El elogio del maquillaje como elemento cultural positivo está intensamente vinculado a los procesos de seducción en la literatura romana, particularmente en Ovidio. En efecto, en su *Ars Amandi*, en el *Remedio del Amor*, pero sobre todo en el *Libro de los cosméticos*, el poeta elogia esta práctica como una forma

⁷²⁹ Larra, Mariano José de, “Todo el mundo es máscaras. Todo el año es carnaval”, en *Antología fugaz*, Madrid, Alianza, 1979, p. 173-186.

⁷³⁰ Strauss, *op.cit.*

de mejora del estado natural de las cosas, el artificio embellece. Por supuesto, esto no es sólo aplicado a las mujeres. En la sociedad romana era muy frecuente que los hombres se depilasen y cuidasen de su apariencia externa tanto como las mujeres:

Los hombres de este siglo se cuidan también de su aspecto. Vuestros esposos siguen las modas de las mujeres. [...] Les gusta depilarse, cuidarse industriosamente los cabellos; ocultar las marcas de la vejez y lo desagradable de sus canas: darle a sus cuerpos un aura de juventud; incluso a maquillarse como las mujeres; a pulir discretamente la piel con unos polvos especiales; a consultar su espejo sin descanso...⁷³¹

Aquí aparece otro de los elementos más frecuentes en los discursos sobre el maquillaje: el hombre, al hacerse civilizado, no puede evitar perder algo de su virilidad originaria, natural, y tiende a hacerse afeminado⁷³². Ese es uno de los precios que paga dentro de la economía de la representación del género el ser humano que se civiliza, como ya lo hiciera notar Rousseau. Por otro lado, la práctica de los hombres de afeitarse había sido criticada por Tertuliano, quien lo asocia a la práctica de los comediantes⁷³³. En efecto, sólo los comediantes se afeitan y sólo las prostitutas se pintan: este conjunto de parecidos de familia entre el actor y la prostituta le resultará familiar al lector. Ya habíamos hecho referencia a un conjunto de implicaturas profundamente arraigadas en la cultura occidental en relación al tema del prejuicio contra el teatro y la profesión del actor; pues bien: la crítica al cosmético sigue sendas paralelas, a menudo incluso forman parte del mismo repertorio de argumentos. La actriz, al convertirse en un modelo social de femineidad en el siglo XVIII, contribuye también a la difusión de las prácticas cosméticas⁷³⁴. Pero tendremos que esperar hasta el siglo XIX para encontrar un tratamiento realmente elogioso del maquillaje, al menos con un cierto calado teórico, de la mano de los decadentistas franceses. Así, dice Théophile Gautier, en la vena antropológica, que “el gusto por la ornamentación distingue al ser inteligente del bruto con mayor claridad que cualquier otra particularidad. En efecto, ningún perro ha pensado jamás en ponerse pendientes...”⁷³⁵ Y Baudelaire, va aún más lejos, dando la vuelta a la lógica comúnmente aceptada: atribuye valor negativo a la naturaleza y positivo al artificio. Al fin y al cabo ¿cómo distinguirlos, si también lo natural es una forma de artificio?:

⁷³¹ Ovidio, *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, Madrid, Ediciones Akal, 1991.

⁷³² En esta línea entre la condena moral y la sátira social, se encuentran estas obras. Abbé Gabriel-François Coyer, *L'Année merveilleuse ou les hommes-femmes*, Paris, 1748; François-Charles Gaudet, *La Bibliothèque des petits-mâtres ou mémoire pour servir au bon ton et à l'extrêmement bonne compagnie*, Paris, 1762.

⁷³³ “Creéis que Dios ama al comediante, que se afeita con tanto cuidado la barba, desfigurando mediante este acto de infidelidad el rostro que le ha sido otorgado?” Tertuliano, *Tratado de los espectáculos*.

⁷³⁴ “En las ciudades de provincias del Bajo Imperio, el teatro devino el pasatiempo favorito de la buena sociedad y la actriz el nuevo modelo femenino”. Rustenholz, Alain, *Maquillaje*, París, Eds. Du Chêne, 2000. p. 26.

⁷³⁵ Cit en *Ibid.* p. 13.

Desdichado aquel que, como Luis XV, lleva su depravación hasta el extremo de no saber gozar más que de la simple naturaleza![...] Se sabe que cuando Mme. Du Barry quería evitar recibir al rey, se cuidaba de poner sobre sus mejillas colorete. Este era signo suficiente. Ella cerraba de este modo la puerta. Era precisamente embelleciéndose con hacía huir a ese real discípulo de la naturaleza.⁷³⁶

En otras palabras, el amor por lo natural y la repugnancia hacia el artificio sólo son concebibles en individuos completamente “depravados” o desnaturalizados, es decir, totalmente configurados por parámetros culturales urbanos. El hombre primitivo sólo siente apego hacia el artificio, que en alguna manera lo salva de la naturaleza omnisciente y amenazadora. El hombre civilizado, que ya es un ciborg cuyo medio es totalmente artificial, cultiva una actitud ambivalente frente a él. Sueña con retornar a la naturaleza primigenia que nunca ha experimentado realmente, lo que el profesor Fernando Broncano ha llamado “la melancolía del ciborg.” Al fin y al cabo, el hombre o la mujer a la moda no son sólo representados como autómatas, sino que son ciborgs en el sentido más amplio del término, criaturas híbridas de naturaleza y cultura.⁷³⁷

Pero para comprender realmente esta doble lógica del sentido inherente a la cosmética tenemos que indagar en sus raíces etimológicas. El origen de esta palabra es un adjetivo, *kosmetikós*, que proviene a su vez del sustantivo griego *kosmos*, que significa universo, pero también aquéllo que está ordenado, que es adecuado o correcto, que se percibe como apropiado. De él surge también otro adjetivo, *kósmios*, que define la substancia ética de un sujeto. El hombre a quien cabe aplicar el adjetivo *kósmios* es ordenado, prudente, cuerdo, arreglado, morigerado, honrado, cumplidor de sus deberes, modesto y obediente.⁷³⁸ Esta bifurcación etimológica da lugar a una doble dimensión signifiante, que es también parte de la anfibología de la máscara, de su ambigüedad de significado. Articula dentro y fuera a partir de la noción práctica, activa y transformadora de la ordenación. El cosmético es, como diría Ranciére, una parte fundamental del *partage du sensible*, una forma de agenciamiento (*agencement*) del mundo⁷³⁹. Así la estructura profunda se presenta como adorno o apariencia externa, lo interno y lo externo manifiestan dos modos de la misma sustancia, como en Spinoza. Es la mirada lo que divide, distingue y

⁷³⁶ *Ibid.* p. 10.

⁷³⁷ Broncano, *op.cit.*

⁷³⁸ Según Corominas, *kosmetikós* deriva sólo del segundo significado (adorno, compostura), ya que el primer significado (orden, estructura) correspondía al adjetivo *kósmios*. Aparece en la lengua española por primera vez en 1843, mientras que *cósmico*, relacionado con la astronomía, está registrado ya en 1709.

⁷³⁹ En el uso que hacen Deleuze y Guattari del término *agencement*, este aparece vinculado a las prácticas de territorialización y desterritorialización mediante las que el lenguaje y la acción humana modifican la cartografía del mundo. En este sentido, el término significa re-distribución, aunque, tal y como yo lo entiendo, tampoco anda lejos el significado de apropiación o bien de re-apropiación, de reutilización creativa de elementos simbólicos pertenecientes a una tradición determinada, que se transforman o transplantan a nuevos contextos.

distribuye. En la lógica del dentro-fuera que emplea el fisiognomista hay un microcosmos que refleja el gran orden de las cosas. En el mundo moderno la identidad se concibe como un espacio interior que se manifiesta mediante una forma determinada de estructurar semióforos para constituir una imagen externa ordenada. Dice Cathérine Lanoë: “Emparentado con el *kosmos* griego, el *kosmêtikos* sugiere a la vez la idea de un ordenamiento, de una organización del mundo y la idea de su ornamento, de su valor estético.”⁷⁴⁰

Así, la lógica del ordenamiento/ornamento, que conlleva una cierta concepción de las relaciones dentro/fuera, permea un conjunto de discursos, prácticas y representaciones que estamos analizando en este estudio. Ahora bien, si algo caracteriza el funcionamiento de esta forma de pensamiento es que resulta altamente problemático, porque está expuesto a incoherencias, a conflictos cognitivos cuya fuente es la tensión primaria entre ambos extremos de la máscara. El cosmético es, pues, *un conjunto de técnicas de la apariencia cuyo objetivo es el de sustentar una determinada concepción metafísica del cosmos fundada en el valor de las apariencias y en la capacidad transformadora, etopoiética, del ser humano*. El excéntrico personaje de Amélie Nothomb, Textor Textel, es la encarnación precisamente del carácter dual, esquizofrénico de la psicología humana, es el *dopplegänger*, el otro oscuro, odiado, olvidado. El es lo que, en lenguaje lacaniano, llamaríamos el regreso de lo reprimido. Y también encarna, como indica su nombre, de la complejidad, la ambigüedad performativa del propio texto, de la narrativa de una identidad. El conoce muy bien esa metafísica oculta, como él, en el lado oscuro de la psique humana. Su voz dice así: “La cosmética, ignorante, es la ciencia del orden universal, la suprema moral que determina el mundo. No es culpa mía si los esteticistas han recuperado esta admirable palabra. Hubiera resultado anticosmético presentarme ante usted y plantearle de golpe y porrazo sus opciones. Tenía que hacérselo vivir a través de un vértigo sagrado.”⁷⁴¹ Ese vértigo sagrado del cosmético es lo que constituye la esencia de la experiencia humana en la modernidad, y no el disimulo. El disimulo sólo es un síntoma, cuyo epicentro se extiende de manera subterránea y pugna por emerger a cada momento. Al igual que la medicina, la cosmética pone de manifiesto tácitamente la presencia de un mal interno al que hay que combatir, pero, a diferencia de esta, no lo nombra, sino que pretende vencerlo mediante la disimulación, transformándolo en otra cosa. Pero el oscuro fondo tiende siempre a salir a la luz: es sólo cuestión de tiempo.

En cuanto a la relación entre la máscara y el cosmético, hay puntos de similitud y aspectos diferenciales. Comenzaremos por estos últimos, ateniéndonos a la distinción que hace Catherine Lanoë:

Cubrirse el rostro con una máscara o antifaz [*loup*] permite jugar con la identidad y, por ello, acceder a una relación distinta con nuestros semejantes. Esta empresa de parecer

⁷⁴⁰ Lanoë, Catherine, *La poudre et le fard*, Paris, Champ Vallon, 2008, p. 21.

⁷⁴¹ Nothomb, Amélie, *Cosmética del enemigo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

deseable conlleva un peligro: ¡jugar con la propia identidad es también arriesgarse a perderla! El mismo Louis XV, tuvo que pagar las consecuencias en el baile de máscaras del 24 de febrero de 1745: “El rey vino al baile sin haberse quitado la máscara, por lo que los cortesanos ignoraban quién fuese. Nadie le rindió los honores debidos.” ¡Esto no podría suceder con los cosméticos! Al contrario que las máscaras, los cosméticos no favorecen el incógnito, ni abolen las pertenencias ni las identidades sociales: aparecidos en el marco de la corte, tienen, por el contrario, la vocación esencial de testimoniar en todo momento el lugar que ocupa cada uno, y de reafirmarla.⁷⁴²

Esta distinción, bastante acertada en un sentido, se arriesga por otro lado a ser demasiado parcial. En efecto, la máscara sustituye al rostro, mientras que el maquillaje lo construye, más que cubrirlo. Y sin embargo, el universo de los cosméticos y de las máscaras están implicados mutuamente en lo que describiremos como una doble lógica del sentido. Para descubrir los mecanismos internos de esta lógica, tendremos que remontarnos en parte a los orígenes antropológicos y filológicos de este conjunto de prácticas constituyentes de la identidad. Pero antes, una palabra sobre la similitud más evidente, y también más técnica y material, entre máscaras y cosmético. Entre los siglos XVI y XVII, Londres y París se convierten en focos de la moda: cosméticos, pelucas, polvos, parches de belleza... El paralelismo entre la máscara y el cosmético puede ser percibido con mayor claridad en la sociedad cortesana del siglo XVII, cuando Elisabeth I, y después de ella Catalina de Médici se convierten en las primeras figuras reales en utilizar, popularizar el uso de cosméticos entre las clases altas. Por supuesto, estos cosméticos eran todavía altamente tóxicos y su forma de aplicación sobre la piel más tosca que en épocas posteriores. La densidad y toxicidad de estos materiales hacen que algunos los comparen con la pintura al óleo, por lo que ser pintado sobre la tela o directamente sobre la propia piel era, podríamos decir, una cuestión de soportes más que de materiales; uno se convertía, de este modo, en su propio retrato ambulante. La “reina virgen” supo aprovechar su imagen y, haciendo de la necesidad virtud, convertir su esterilidad en un símbolo casi místico, la reina-virgen guerrera: blanco de pureza para la piel, rojo fuego para labios y cabellos. Así la reina Elisabeth se construye a sí misma como imagen de una nación y símbolo de poder, político y sexual.

Ella estaba cubierta [*she was rain*] como muchas mujeres que oscilan entre la extrema fealdad y la distinción. Su bonita cara hubiera sido demasiado dura sin maquillaje. Ella presentaba una máscara esmaltada sobre un rostro vacío [*into a nothing face*]. En una época en que los pintores suplicaban por poder mostrar algo del espíritu de sus modelos, ella sólo mostraba una fachada compuesta [*composed visor*]⁷⁴³

⁷⁴² Lanoë, *op.cit.* p. 248. El fragmento citado dentro del texto se refiere a la *Relation et comptes de différentes fêtes données à la cour au XVIII^e siècle*, Biblioteca Mazarine, ms. 2362, según la autora.

⁷⁴³ Angeloglou, *op.cit.* p. 48.

Ahora trataremos de contextualizar este universo simbólico en las condiciones culturales del siglo XVIII. El caballero de Jaucourt será de nuevo, la persona que se encargará de definir, en la *Encyclopédie*, el conjunto de prácticas y representaciones asociadas a lo cosmético. Lo primero que hace, en la entrada *Cosmétique* es incidir sobre la concordancia etimológica que señalábamos hace un momento: *On peut donner ce nom en général à la science de l'univers ; elle renferme trois parties, la Cosmographie, la Cosmogonie, & la Cosmologie. Voyez ces mots. On peut aussi donner ce nom en général à la science des ornemens dans quelque genre que ce puisse être ; le même mot grec , qui signifie monde & ordre, signifiant aussi ornement*⁷⁴⁴. A continuación la define como una parte de la medicina, “que se ocupa del manetenimiento de la belleza natural”.

La cosmética no es solamente el arte del embellecimiento del cuerpo, sino también el de combatir la fealdad, disminuir los defectos que pueden constituer un objeto de desagrado; de ocultar las imperfecciones, las irregularidades de nacimiento, por enfermedad o por la causa que sea. E incluso de prevenir esas imperfecciones. En todas las épocas se ha tenido como finalidad, y con razón, hacer a la naturaleza lo menos desagradable y lo más atrayente que fuera posible. Nos falta una obra de este género; y una obra tal, para estar bien hecha, demandaría un hombre muy hábil. Es necesario, sin embargo, distinguir esta parte de la Medicina, poco cultivada hasta hoy, de aquella que proporciona el maquillaje y que indica para el embellecimiento de la piel, las drogas que llamaremos Cosméticos.⁷⁴⁵

Y continúa reenviando al lector a la entrada siguiente, donde se enumeran los usos que en la antigüedad clásica se hacían de estos productos, luego a la variedad de oferta que se producía en mercado contemporáneo, y termina con una advertencia sobre el uso de cosméticos con componentes tóxicos. En cuanto al artículo *Fard*, dice: *fucus, pigmentum ; se dit de toute composition soit de blanc, soit de rouge, dont les femmes, & quelques hommes mêmes, se servent pour embellir leur teint, imiter les couleurs de la jeunesse, ou les réparer par artifice.*⁷⁴⁶ Una definición del objeto, más que de la práctica, aunque en ella la función permanece. Se trata además de una aportación valiosa, ya que vincula este arte del embellecimiento, la cosmética, con una variante de tipo médico, la *commotica*, que es el nombre que recibía en la medicina galénica el arte de corregir las

⁷⁴⁴ “Puede darse ese nombre en general a la ciencia del Universo; comprende tres partes, la Cosmografía, la Cosmogonía y la Cosmología. Veamos estas palabras. Se puede dar también ese nombre en general a la ciencia de los ornamentos en cualquier género; la misma palabra griega, que significa mundo y orden, significa también ornamento.”

⁷⁴⁵ “La *Cosmétique* est non seulement l'art de l'embellissement du corps, mais encore celui de combattre la laideur, de diminuer les défauts qui peuvent occasionner un objet de dégoût ; de cacher les imperfections, les infirmités qui viennent de naissance, par maladie, ou par quelqu'autre cause que ce soit, & même de prévenir ces infirmités. On a eu de tout tems pour but, & avec raison, de rendre la nature la moins désagréable & la plus attrayante qu'il seroit possible. Il nous manque un ouvrage en ce genre ; & un tel ouvrage, pour être bien fait, demanderoit un fort habile homme. Il faut cependant distinguer cette partie de la Medecine, peu cultivée jusqu'à ce jour, de celle qui fournit le fard, & qui indique pour l'embellissement de la peau, les drogues que nous appellons des *Cosmetiques*”. *Encyclopédie*, artículo *Cosmétique*.

⁷⁴⁶ “*Maquillaje: fucus* [alga marina de la que se extraía colorante rojo], pigmento; se dice de toda composición de blanco o rojo de la que las mujeres, y algunos hombres también, se sirven para embellecer el rostro, imitar los colores de la juventud o repararlos mediante el artificio”.

imperfecciones naturales. Podríamos distinguir dentro de este conjunto de prácticas cosméticas entre una función imitativa típica del arte y una función reparadora que entra dentro de las atribuciones médicas. Una porción de ese arte es lo que en este estudio hemos llamado ortopedia. Otros autores, como el barón Caraccioli, se muestran más sentenciosos en la valoración moral de esta práctica:

La *toilette* es la reunión de todos los polvos [*poudres*], de todas las esencias y todos los cosméticos [*sards*] adecuados para desnaturalizar una persona, y a hacer la vejez y la fealdad misma, joven y hermosa. Allí es donde se arreglan los defectos del talle, se da forma a las cejas, se recolocan los dientes, allí donde uno se hace un rostro, se cambia en fin de rostro y de piel.⁷⁴⁷

Denunciada como artificio, como enemigo encarnizado de la naturaleza, la cosmética toma su aspecto más antinatural bajo la mirada de Caraccioli. También este autor enfatiza la relación estrecha del cosmético con el universo teatral a través del efecto imitativo que produce la escena sobre los espectadores (especialmente las mujeres). En el proceso de aprendizaje sentimental por medio del teatro, otro de los elementos que permiten el afianzamiento de la identidad en modelos vicarios de conducta y de apariencia es el cosmético. El cosmético es parte de la esencia del *decorum*, si se usa correctamente. Así, cada crítica del cosmético produce a su vez inadvertidamente fisuras por las que puede atisbarse su labor constitutiva, la metafísica subyacente que refuerza los valores de la autenticidad proporcionándoles un enemigo, un otro frente al que situarse y del cual obtener su legitimación. Pero sería demasiado parcial limitarse a los aspectos literarios y, por así decirlo, eruditos del tema (semántica, semiótica, antropología). Porque en el siglo XVIII el cosmético y los manuales relativos a su uso están situados en el centro neurálgico de una complicada red de intercambios sociales, económicos y culturales, en los que actúa como posibilitador, como *affordance*. El cosmético es, en estos sistemas, lo que facilita la apertura de un horizonte de posibilidades, pero a la vez que instituye los límites los vuelve borrosos con su discurso, cuya característica principal es la ambivalencia.

Distinguiremos cinco observaciones preliminares que enmarcan el conjunto de este tipo particular de lo que, siguiendo el criterio de Marcel Mauss, vamos a denominar técnicas del cuerpo⁷⁴⁸. Este concepto sirve para indicar al cuerpo en relación con la sociedad en que habita. En él se confunden a veces la práctica y el instrumento, en tanto que el cuerpo deviene parte de un sistema tecnológico que lo sobrepasa, o mejor dicho, lo amplifica, lo prolonga, impulsándolo más allá de sus limitaciones naturales: el cuerpo como soporte de la identidad y la agencia. No sabemos lo que puede un

⁷⁴⁷ Caraccioli, Louis Antoine, *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux propre à faire connaître les usages du siècle, ainsi que ses bizarreries*, Lyon, B. Duplain, 1768.

⁷⁴⁸ Mauss, Marcel, "Técnicas du corps", en *Journal de Psychologie*, n° XXXII, mars-avril 1936.

cuerpo, como dijo el filósofo de Amsterdam. Pues bien, el primer elemento a tener en cuenta es el contexto cultural que delimitan la cultura del agrado y la seducción, el lujo y el ocio. Aquí se produce un gusto por las superficies irisadas, suaves y mórbidas como indicadores de un estado material e intelectual superior, la distinción, dentro de una cultura de las apariencias. El segundo elemento es el factor imitativo en su dimensión social: en el tránsito de una sociedad estamental a una sociedad de clases, la burguesía se esfuerza por conquistar los signos de distinción de la aristocracia, ya que ahora tiene en sus manos la posibilidad de hacer realidad este anhelo por medio del consumo. La época de la revolución capitalista de los modos de producción, distribución y consumición, abre nuevos horizontes en el espacio de lo posible, a menudo violentamente.

El tercer elemento a tener en cuenta son los esfuerzos del poder estatal por establecer y mantener un control médico y policial sobre la producción de cosméticos, en nombre de la salubridad pública. La medicina y el poder político se aliarán en el siglo XVIII para alumbrar uno de los principios rectores de la ingeniería social: la higiene. El factor de autoridad epistémica médica sobre las prácticas corporales venía manifestándose ya desde el siglo XVII en la forma de una denuncia de los productos cosméticos, similar en algunos aspectos a la que llevan a cabo los puritanos contra el teatro. Por supuesto, también los predicadores se unirán a este ataque de las apariencias y el maquillaje, aportando argumentos de otra índole. Este sería el cuarto aspecto, la crítica; una crítica que sirve en última instancia para dar cuenta del éxito de este tipo de prácticas, ya que, igual que sucedía con la moda o el teatro, arrecian más cuanto menos se siguen sus doctrinas. Por último y en quinto lugar, en el trasfondo de todas estas prácticas y discursos se adivina un espacio social en el que las distinciones se vuelven borrosas, y las metamorfosis del *paysan parvenu* cada vez son más frecuentes.

El conjunto de disciplinas implicadas en la cosmética es mucho más vasto de lo que podría suponerse. El discurso médico moral a veces se alía con la crítica religiosa del pecado de vanidad; pero el núcleo de las ciencias naturales tiene más de una matriz, y se conecta también, a través de la simbología alquímica, con la magia, y a través de la producción técnica, con las nuevas industrias y profesiones (los perfumistas, los boticarios...) las cuales, a su vez, tienen obviamente una gran relevancia en el mercado económico. El cosmético se relaciona también (a partir de ese universo simbólico parcialmente compartido con la alquimia) con el arte y las técnicas de representación de la naturaleza y de lo humano. Por último, como ya hemos apuntado, la distinción articula todo un código de conducta social en el que la capacidad de las apariencias para dar cuenta de las esencias internas va de la mano a veces con el potencial de auto-transformación de la persona, aunque en otras ocasiones se las presente como lógicas irreconciliables.

Debemos ser también conscientes de la manera en que estas dos lógicas se articulan entre sí a través de oposiciones duales. La principal, y quizás la más

relevante, sea la que se establece entre dos colores, el rojo y el blanco. Todo está contenido en esta breve frase de Balzac: “El alma tiene no se qué apego por el blanco, y el amor se complace en el rojo”. Pureza y pasión, alma y cuerpo, ingenuidad y ardor... es el lenguaje preferido de la literatura dieciochesca. Todas sus peripecias podrían ser resumidas en esta figura, un joven (hombre o mujer) ingenuo que se consume en una pasión intensa, que lo quema y lo hiela. Es el Querubino de *Le nozze di figaro*, adolescente ardiente de pasión cantando *voi che sapete...* Su piel es blanca y delicada, sus labios y mejillas están arreboladas. El rubor sobre el rostro, como una máscara o un vestido: es la moda del enamoramiento.

Si la crítica de los moralistas del siglo XVII, La Bruyère y La Rochefoucauld, había asociado el maquillaje a la corrupción, la vanidad y por ende a lo femenino, también es cierto que hay en la idea de blancura una potente simbología de algunos de los valores positivos de nuestra cultura. La limpieza y la pureza son evocadas por la perfección del mármol de la estatua, la inocencia de una paloma blanca, la delicada piel de una virgen, y son precisamente los elementos simbólicos que coadyuvaron la multiplicación y difusión del uso de cosméticos por toda Europa en la modernidad, independientemente de sus consecuencias nocivas para la salud. Y, en cualquier caso, siempre parece que la crítica, al caricaturizar su objeto, se refiere únicamente al uso inadecuado de determinadas prácticas. En efecto, estas sátiras se dirigen menos a la costumbre de maquillarse en sí que a su uso obsceno, que produce un aspecto “afeminado”, frívolo. Aquí hay que señalar que, en el ámbito farmacéutico, la producción de productos blanqueantes no se limita a polvos o cremas para cubrir el rostro, sino que abarca también multitud de sustancias exfoliantes, limpiadoras y purificadoras de la piel, cuyas virtudes consisten en volver la piel más blanca y eliminar las marcas, manchas o cicatrices. Se trata, en resumen, de devolver a la tez su aspecto natural, que no tiene por qué ser el antiguo, sino el auténtico, el que aproxima a la persona a la perfección en su expresión corporal. Doble lógica, por tanto, del discurso cosmético, ¿tapa lo imperfecto o lo corrige, lo elimina? Por un lado, el cosmético se proyecta hacia el exterior, donde su función es ocultar, simular. Pero del otro extremo de la máscara, su función hacia el interior es la de restaurar, y también la de contener. Contener algo que aún no ha recibido un nombre, que aún no puede ser el inconsciente (ya que sería absurdo aplicar aquí la categoría de lo freudiano) pero que podemos acechar bajo la forma de lo íntimo, lo privado. En este sentido, dice Hannah Arendt que lo privado es también aquello que no queremos que salga a la luz, lo que por una razón u otra nos avergüenza, lo que es socialmente peligroso.

Rojo y blanco: no hay más colores en la paleta cosmética del XVIII; además sólo se pintan las mejillas y la boca, nunca los ojos. El pesado *kehol*, las sombras de ojos de malaquita y turquesa, son atribuidos a los pueblos bárbaros, los orientales, los egipcios, los árabes y los chinos. Con una importante excepción: el uso, que se extiende de forma episódica pero

persistente desde el siglo XVI hasta inicios del XIX, de repasarse las venas de la piel con un lápiz azul para resaltarlas. Esta forma, un poco excéntrica, de poner el acento sobre el factor de la pureza de sangre no es precisamente muy habitual, pero además puede reconducirse directamente dentro de la función simbólica del blanco, ya que al fin y al cabo se trata de decir lo mismo. También la piel blanca, característica del que no tiene que trabajar en el campo, era considerada un signo de distinción y por tanto de belleza para ambos sexos desde el Renacimiento, aunque toma una especial relevancia en el Siglo de las Luces. Los medios para producir artificialmente esta palidez implicaban, desde los primeros manuales sobre el tema, recetas potencialmente peligrosas, y algunas de sus variantes más apreciadas, como el blanco de España, tenían efectos fuertemente deletéreos. Estos primeros manuales empiezan a referirse a la piel como soporte (*le cuir*, el cuero), como una superficie que puede ser pintada, pulida, trabajada y transformada.

Catherine Lanoë sostiene a este respecto que la polivalencia de las técnicas de fabricación de estos productos es equiparable a la polisemia de la intención simbólica blanqueadora. Algunos de estos productos se llaman *Eau de...*, normalmente fabricados a partir de esencias florales. Otro producto que tuvo un gran éxito a través de los siglos fue la *Lait virginal*, inventada por André le Fournier en 1541 y recomendada para quitar las manchas de la piel. Es innecesario decir que ya en su propio nombre se dan cita dos símbolos fuertemente asociados a la pureza y la belleza, la leche nutricia, materna, y la virginidad. También la virgen María era blanca, madre y virgen a la vez. Las estrategias del *marketing* de la época no se privan tampoco de apelar a las mismísimas virtudes cristianas para vender sus productos, usando por así decirlo, las armas del enemigo contra él; o a los misterios del lejano Oriente, como a la leyenda de la Fuente de la Eterna Juventud de Ponce de León, enmascarando así la vulgaridad del deseo que promueven y ocultan, el deseo de agradar.

En cuanto a los gestos de aplicación, los más frecuentes son *oindre, frotter, laver*. Al ser los primeros productos cosméticos grasos (como ungüentos y pomadas) o líquidos (como las lociones), y habiendo llegado la oleada de maquillajes en polvo posteriormente, esta evolución puede apreciarse también al nivel concreto de las prácticas de aplicación. Ungir o untar, para hidratar y cuidar la piel; frotar para pulir las imperfecciones y asperezas, y finalmente lavar, que tiene un sentido mágico de purificación catártica. Así, podríamos distinguir dos tipos de cosmético atendiendo a su modo de uso: Blancos (*fard, céruse, blanc*) para aplicar sobre la piel tapándola, como una máscara, y productos blanqueadores (*eau, lait*) para aclarar la piel. En torno a estos productos se forma un vocabulario propio y proliferan accesorios que constituyen un verdadero universo artefactual: esponjas, pinzas, pinceles, cajitas, frascos, telas, etc.

El rojo, por el contrario, sirve para poner una pincelada de vida artificial sobre un rostro encalado, realzando así su blancura. En los manuales no se

especifica si el rojo de que se trata en cada momento es para aplicarlo en las mejillas o la boca, lo que permite sospechar una cantidad nada desdeñable de casos de intoxicación, ya que los productos como el famoso rojo de Chipre (conocido desde la antigüedad griega) eran altamente venenosos. En cuanto a los modos de aplicación de ese producto, el buen gusto dicta que se aplique directamente debajo de los párpados inferiores; eso, dice Vaublanc, *donne du feu aux yeux*. Laclós coincide con él. Efectivamente, en muchos retratos de la época podemos observar el efecto de gran excitación, febril, que inunda los rostros femeninos súbitamente aquejados de un falso rubor. Esta forma de uso del colorete será específica del siglo XVIII⁷⁴⁹. Baudelaire explicará este efecto diciendo que “El rojo que inflama el pómulo, aumenta el brillo de las pupilas y añade a la belleza del rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa”. Por el contrario, el efecto del polvo blanco es el de temperar esa pasión, según Gautier:

Por medio de estos finos polvos, [las mujeres] hacen tomar a sus epidermis un *mica* [textura] del mármol y quitan a su tez esa salud rojiza que es una vulgaridad en nuestra civilización, ya que supone la predominancia de los apetitos físicos sobre los instintos intelectuales. La forma se asemeja así a la estatuaria; se espiritualiza y se purifica. Puede incluso que un escalofrío de pudor arrastre a las mujeres a cubrir su cuello, sus hombros, pecho y brazos con este ligero velo de polvo blanco que atenúa la desnudez, privándola de los cálidos y provocativos colores de la vida.⁷⁵⁰

Este efecto sutil depende precisamente de la habilidad de la persona a la hora de aplicar el maquillaje. Así, Caraccioli y la condesa de Oberkirch nos relatan que, a principios de siglo un pincel tímido se paseaba temblorosamente sobre los rostros, y parecía darles de mal grado una ligera sospecha de rubor, pero desde que la duquesa de *** se pintó por vez primera como una rueda de carro, *les toilettes parurent des ateliers de peintre*. El conde de Vaublanc cuenta en sus *Memorias* (1782) que las mujeres comenzaron a maquillarse y retocarse en público en las últimas décadas del siglo, lo que entiende como un error, ya que rompe el efecto ilusorio y sutil característico del artificio, mostrando directamente el carácter fingido de las apariencias de belleza. Lo contrario también puede entenderse como un *gaffe*; en 1745 el hecho de que María Teresa de España, que venía a casarse con el delfín no fuera maquillada al presentarse ante la corte francesa, estuvo a punto de generar un incidente diplomático que fue finalmente solucionado por el duque Richelieu.⁷⁵¹

El caso es que, en el último tercio del siglo XVIII, se le asigna a la cosmética una vocación que la aproxima a las artes plásticas: se trata de la

⁷⁴⁹ Ya que en el XIX se abandona, y en los años 30 del XX Elisabeth Arden lo condenará al destierro definitivo, promulgando que el colororete debe ir siempre bajo el pómulo, y nunca bajo el ojo, precisamente para evitar el efecto mórbido y enfermizo.

⁷⁵⁰ Gautier, Théophile, *De la Mode*, Paris, Poulet-Malassis, 1858.

⁷⁵¹ Rustenholz, *op.cit.* pp. 54 y ss. (también para la cita de Caraccioli)

tarea de imitar a la naturaleza⁷⁵². Este mismo proceso puede verse en las pelucas; dejan de usarse blancas y empolvadas, y hacia el final de siglo se prefieren de colores naturales, como el rubio o el castaño, más claros y menos severos. Así también en lo referente al *rouge*, la sugerencia de vitalidad va a verse matizada por la aparición de nuevos tonos de “encarnado” que imitaban mejor el rubor natural y se alejaban del artificial vermellón. Aparece entonces un léxico más adecuado para la idea de un cuidado de la piel (*adoucir, nourrir, conserver, rafraîchir*) al tiempo que van desapareciendo del mercado los productos y procedimientos corrosivos y abrasivos. Ya no se trata de blanquear, sino de tener la piel sana, como corrobora la expresión *reprendre son naturel*, que comienza a estar en boga. Recuperar lo natural. La función del cosmético será, a partir de entonces, *cultiver la nature*; donde “cultivar” significa revelarla y transformarla más que disfrazarla. He aquí los dos discursos contradictorios de la cosmética, puestos de manifiesto en su más íntima connivencia: el individuo quiere expresarse, expresar su naturaleza interior a través del artificio.

Así es como en el discurso de la cosmética se identifican naturaleza e individualismo. El peluquero Legros, en una fórmula célebre, explica que el peinado debe *suivre l'air de son visage*, adaptarse a la forma y atributos específicos de cada rostro para realizar la composición perfecta: la mejor peluca es la que parece el cabello natural de su portador, el mejor maquillaje es el de aquel rostro que parece no llevarlo. El supremo artificio de la cosmética es confundirse con la naturaleza.

El profundo cambio operado aquí gracias al papel desempeñado por los artificios va acompañado, en el siglo de las Luces, por una crítica severa de los manuales de etiqueta. Autenticidad, vivacidad, emotividad, naturalidad, pueden, deben, a partir de ahora, expresarse. Se trata de una mutación mayor de las sensibilidades: la cara [*visage*] ha sustituido al rostro [*face*] y la imagen de sí más favorable a las relaciones sociales no es ya la que se toma prestada o se copia, sino la que corresponde a la personalidad de cada uno.⁷⁵³

Esta transformación corresponde, en el mundo de la moda, al paso entre concebir el cuerpo como un maniquí, típica del rococó, y el cuerpo expresivo del romanticismo. Tras esta supuesta “liberación” viene la angustia que enmarcará al sujeto romántico, el cual se pregunta sin cesar: ¿quién soy yo realmente? Pero volvamos a los inicios de la era moderna, pues ahí se halla el reservorio simbólico del que se nutre la pasión cosmética. Los primeros contextos de fabricación se dan en el ámbito doméstico, por lo que aparecen

⁷⁵² Lanoë, Catherine, *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Champ Vallon, 2008, p. 112. Para este tema puede consultarse también, de la misma autora: « Images, masques et visages. Production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien-Régime », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°55-1, janvier-mars 2008; « L'invention de la peau. Les techniques de blanchiment du visage à l'époque moderne, XVIe-XVIIIe siècle », *Communications* 81. *Corps et techniques*, 2007, pp. 107-120.

⁷⁵³ Lanoë, *op.cit.* p. 129. El término *face* para referirse al rostro aparece por primera vez ya en el siglo XIX.

manuales dirigidos a un público femenino⁷⁵⁴. Uno de estos ejemplos es la *Chimie charitable et facile en faveur des dames* de Mme. de Meurdrac. Con un lenguaje sencillo y accesible, la autora detalla las recetas y fórmulas de infinidad de productos, que clasifica según la naturaleza de los materiales (de origen vegetal, animal o mineral) o bien por sus usos (ornamentales, médicos o gastronómicos). Discute el uso excesivo de componentes químicos altamente tóxicos, tan de moda en la época⁷⁵⁵ y explica su propósito con una claridad asombrosa. El libro se ha escrito, según su autora, “para preservar a las mujeres de un número infinito de accidentes que podrían sucederles al ponerse cosas en el rostro cuyas composiciones desconocen. Yo facilito las operaciones, y explico con la mayor claridad posible cómo pueden hacer por ellas mismas las cosas de las que habrán menester.”⁷⁵⁶ Esta filosofía del “hágalo usted mismo”, con ciertos toques filantrópicos, nos deja sin embargo una duda, y es ésta. ¿Por qué, a pesar de que las denuncias de los médicos acerca de la peligrosidad de productos como el sublimado de mercurio, llamado *vif d'argent*, o el carbonato de plomo (la famosísima *céruse* o *blanc d'Espagne*), la gente seguía comprándolos e intoxicándose con ellos? La lista de dolencias originadas por estas prácticas es de lo más variopinta: envejecimiento de la piel, dificultades respiratorias, putrefacción de los dientes, caída del cabello, dolor de cabeza y de vientre... y, por supuesto, un altísimo potencial cancerígeno.⁷⁵⁷

La respuesta a esta incógnita debe, en mi opinión, ser abordada desde el plano de lo simbólico. Los primeros manuales de cosmética o reflexiones en torno a las técnicas de producción de este tipo de preparados vienen de la mano de alquimistas y médicos. Galeno habla de una *kosmetiké tekné*, como una especialidad de la medicina; Paracelso pretende que pueden tratarse enfermedades dermatológicas como la viruela o la sífilis con un tratamiento a base de mercurio, y finalmente Nostradamus escribe un opúsculo que será uno de los primeros de la saga de los manuales de cosmética: el *Excellent et très utile opuscule, a tous nécessaire de plusieurs esquises recettes...* (1568) Desde las artes amatorias de Ovidio, la fabricación de filtros de amor participaba de la misma categoría que los cosméticos para la piel, ya que estaba encaminada como ellos a facilitar el camino a la seducción. Igual que determinados alimentos son considerados como parte de la competencia dietética del médico, la cosmética se reparte entre éste y el mago natural, por su relación con la manipulación

⁷⁵⁴ Durante el siglo XV aparece la figura del criado-perfumista, que se encarga de hacer las preparaciones, y algunos manuales se dirigen directamente a ellos, pero no es lo más frecuente.

⁷⁵⁵ “Il este nécessaire que leurs préparations soient exactement faites, dautant que ce sont remedes violens; bien que l'on ne les prenne qu'en petite quantité, & dans des maladies rebelles, & inveterées.” Meurdrac, Marie, *La chymie charitable et facile en faveur des dames*, Paris, Laurent d'Hourie, 1687, p. 173.

⁷⁵⁶ *Ibid.* p. 295.

⁷⁵⁷ Uno entre los muchos escritos médicos condenando los efectos venenosos de esta práctica mundana es la obra de Tissot, Samuel Auguste André David, *Essai sur les maladies des gens du monde*, Lausanne, J.M. Bruyset, 1770.

de fuerzas naturales. De ahí el uso (¡y abuso!) del mercurio en las preparaciones cosméticas. Su supuesto poder para alargar la vida y purificar de escorias al ser aplicado directamente sobre la piel o ingerido, producía consecuencias desastrosas al ser llevado al terreno de las prácticas cosméticas. Este tipo de tratamiento se aplicaban también, hasta muy entrado el siglo XVIII, para el tratamiento de enfermedades venéreas, sífilis, como veremos en la *Vida* del Casanova.

El modelo galeno-hipocrático se concentraba en la piel como fenómeno sintomatológico, que reflejaba la armonía (cosmos) o disarmonía del cuerpo en detrimento de la exploración interna, al menos hasta el desarrollo de la anatomía. Aún entonces, en virtud de la inabarcable cesura entre médicos y cirujanos, éstos comenzarán la exploración de las vísceras, mientras aquéllos continuarán durante mucho tiempo focalizados en la piel, en la superficie como espejo de los procesos internos; atrapados en una lógica significativa muy antigua, la de las analogías. El uso de estos productos minerales con propiedades mágicas vincula varios puntos de conexión dentro del cosmos, cuya conjunción produce efectos transformadores sobre la materia. También el cosmético, por su filiación con la química, tiene una faceta “ocultista”: sólo quien controla sus leyes conoce los valores ocultos de los planetas, los colores, las formas, las plantas y los animales y cómo combinarlos entre ellos para cambiar el mundo. Al mismo tiempo, esta dimensión simbólica aparece perfectamente encuadrada en los textos con los aspectos técnicos y “racionales” (aunque pertenecientes a una racionalidad distinta a la nuestra) relativos al proceso de fabricación. En el camino del *opus nigrum* la materia atraviesa una serie de estadios, cuyo grado último es el *oro blanco*⁷⁵⁸. La blancura es aquí símbolo de purificación, de retorno al origen, de completud y juventud eternas. Del mismo modo, la técnica cosmética pretende depurar, blanquear la piel, que es la esencia perceptible de lo humano. Marcel Mauss va a identificar tres leyes básicas de la magia: de contigüidad, de similaridad y de contrariedad. Todas ellas operan dentro de la lógica simbólica de la cosmética y de la alquimia, todas se basan en un sistema de correspondencias que va del planeta al mineral, de éste al vegetal, al animal, al ser humano, uniéndolos por medio de vínculos poderosos aunque invisibles.

Desde el siglo XVII los médicos arrecian en la crítica del uso de estos productos, pero no será hasta el XVIII que comenzarán a tomarse las primeras medidas de un control férreo de la producción cosmética por parte de los médicos, respaldados por el poder estatal. La presión de la profesión médica tiene un efecto objetivador sobre las fuentes escritas, tanto en los aspectos cuantitativos como en los cualitativos. Los fabricantes se vieron obligados a especificar los ingredientes y las dosis exactas de sus preparaciones, aunque, como es lógico, la mayoría de ellos se mostraran

⁷⁵⁸ Sobre el tema de la alquimia, *vid.* Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos*, Girona, Atalanta, 2008.

reluctantes a revelar sus secretos profesionales. Desde el siglo anterior el mercado cosmético se había vuelto muy próspero difundiendo el uso de estos productos. Por otro lado, como parte del proceso de profesionalización, aparece en escena el gremio de los guanteros-perfumistas para competir con los farmacéuticos y boticarios en la fabricación de estos productos. Para mayor complejidad de la situación, hacia las últimas décadas del siglo estos gremios aparecen en un lento retroceso respecto de los nuevos empresarios. La respuesta de la corporación médica tampoco se hará esperar.

El 5 de septiembre de 1730 se hace pública una sentencia policial en la que la autoridad se decanta en favor del gremio de los *apothecaires-épiciers* y en detrimento de los *parfumeurs*. Podría trazarse una similitud entre las posturas respectivamente asimétricas en las relaciones profesionales de poder, de los perfumistas frente a los boticarios por un lado, y de los cirujanos frente a los médicos por otro. La diferenciación de los ámbitos de competencia de unos y otros muchas veces implicaba consideraciones de tipo social, como el grado de manualidad exacto de las prácticas, pero las más de las veces tratan de justificarse recurriendo a criterios epistémicos. El médico, que lee en latín, “sabe” más que el cirujano; aunque está demostrado que la experiencia empírica en el terreno de campo hacía a algunos de estos “cirujanos”, como Ambroise Paré, mucho más avezados y expertos a la hora de la verdad que sus supuestos superiores con formación universitaria. Del mismo modo el boticario conoce mejor la química que el simple perfumista, cuyo nombre se añade al de “guantero”, como el del cirujano se vinculaba a la ocupación de barbero, para señalar el cariz inferior (artesanal) de su profesión. Además, en 1772 el rey crea una Comisión Real de Medicina, encargada específicamente de examinar todos aquellos “remedios cosméticos” que constituían una forma de intrusismo en las competencias médicas para sancionarlos o retirarlos del mercado.

En 1776 la corporación de guanteros-perfumistas hace pública su insatisfacción con respecto al edicto del mismo año que restringía de manera estricta las *communautés des arts et métiers*, poniendo así freno a la fabricación por parte de no-profesionales. A partir de entonces, cualquiera que quisiera producir o vender cosméticos tendría que obtener el certificado de la comisión y hacer públicos sus secretos de fabricación⁷⁵⁹. Lo curioso en este caso, es que tanto perfumistas como médicos y boticarios recurren insistentemente a un mismo argumento: reducir los riesgos de la salud pública ante los abusos de los charlatanes. Escudándose tras este nuevo concepto de salubridad o higiene, cada grupo busca secretamente el monopolio de un mercado en auge, así como auto legitimarse.

A partir de la década de los 70 comienza a explicitarse la inocuidad de los productos en las etiquetas y no sólo su efectividad. Lo importante es

⁷⁵⁹ *Mémoire de la Communauté des gantiers-parfumeurs au sujet de la suppression des maîtrises*, marzo de 1776, (BnF, Coll. Joly de Fleury 596, fol. 114.

garantizar al consumidor que su salud no corre ningún peligro. Pero en 1778 el rey crea una nueva agrupación, la *Société Royale de Médecine*, que vendrá a absorber las funciones de la Comisión, añadiéndole otras nuevas como el control de las epidemias y otros problemas de salubridad a gran escala⁷⁶⁰. Por supuesto, muchos continúan produciendo sin el permiso de la sociedad médica, consiguiendo incluso eludir el control policial. También en este caso el *lieutenant de police* viene a perfilarse como una figura discreta pero central en el entramado de fuerzas sociales en juego. El control del tráfico ilegal de cosméticos es otra más de las competencias del teniente de policía, y en 1780 el rey le prohíbe expresamente extender certificados sin la supervisión de la *Société*. Esto nos hace pensar que hasta esa fecha muchos habían pasado bajo cuerda sus productos aprovechando la manga ancha del teniente de turno. Pero no se produce en este caso ningún conflicto de competencias entre la autoridad médica y la policial, que actúan, como lo harán en el futuro, en una perfecta armonía.

Donde sí se producen continuas disputas y acaba creándose un rencor mutuo es entre la Sociedad Real de Medicina y la Facultad de Medicina, que se ve privada de muchas de sus prerrogativas. El privilegio epistémico se ve escindido de este modo, por mandato real. Ambas instituciones están en condiciones de acreditar o no un producto, por lo que muchos de los fabricantes se dirigen indistintamente a una u otra, o incluso a las dos, a fin de maximizar las posibilidades de éxito. En esta situación delicada se da un cruce de criterios contradictorios entre la Sociedad y la Facultad, en el intento de descalificarse mutuamente. En general, la Sociedad hace un retrato más negativo de los cosméticos, que juzga severamente, distinguiéndolos de los productos de uso médico cuyos efectos curativos se consideran probados, y que califica de “remedios tópicos”. La actitud clasificadora de la Sociedad produce dos efectos principales; i) crea un registro de esos productos y (ii) saca del mercado los que son considerados más nocivos para la salud. Hay que acabar con la confusión entre medicamentos y cosméticos, romper la lógica mágica de las correspondencias y poner a cada uno en su lugar. De pronto, se prohíben todos los productos que contienen compuestos metálicos; incluso aquellos que llevan limón o naranja, cuyas propiedades astringentes y cáusticas se consideraban muy similares a las de algunos minerales. También las sustancias grasas, frecuentes en la confección de ungüentos y cremas son vedadas, atendiendo no a su toxicidad intrínseca, sino al hecho de que obstruyen los poros, impidiendo la transpiración y la circulación de los fluidos y alterando de esta manera las funciones naturales del cuerpo. Debemos pues, coincidir con Catherine Lanoë cuando afirma que “sin duda, la vigilancia sanitaria del cuerpo de la que la Sociedad Real de Medicina ha tomado la dirección confirma también, en este *fin de siècle*, la voluntad de ejercer sobre los

⁷⁶⁰ Vid. Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica*.

hombres un control social y moral”⁷⁶¹. Este control puede interpretarse como una prohibición de los cosméticos peligrosos, o bien, desde un acercamiento un poco más complejo pero también más interesante, como una forma de evolución de dinámicas institucionales. La Sociedad pone a disposición de los inventores un nuevo recurso legitimador, dinamizando la oferta y su circulación, dándole difusión mediante órganos como la *Gazette de Santé*.⁷⁶²

Al comparar dos manuales de cosmética se hacen manifiestos algunos puntos de este recorrido que acabamos de enunciar. El primero que utilizaré, son los *Trois livres de l'embellissement du corps humain*, de Jean Liébault⁷⁶³. En esta obra, Liébault comienza en perfecta armonía con los principios de la alquimia y la fisiognómica; citando a Hermes Trimegistro y al Aristóteles de la *Physiognomia*, hace referencia a la influencia astrológica de “un cuerpo etérico, vehículo del alma, que vivifica, rige y gobierna el cuerpo. Por eso los antiguos –dice el autor- llamaban al cuerpo humano *pequeño mundo*”. La lógica de las analogías se presta también a la manipulación: quien tenga cabellos rojos, signo de traición y soberbia, debe cambiarlos y hacerlos devenir rubios, para de esta manera cambiar su temperamento. De esta manera, la lógica del cosmético, como la de la fisiognómica, puede funcionar también de fuera hacia dentro como terapéutica, igual que funcionaba de dentro hacia fuera en tanto que forma de lectura. También se arroga el tratado la capacidad de curar afecciones cutáneas como la viruela, las cicatrices y otros elementos desfiguradores de la belleza natural del rostro, e incluso manifiesta su concordancia con la teoría de los humores, haciendo notar que el color de la piel es siempre un indicador inmejorable para el conocimiento del carácter humoral de una persona. En una figura metafórica que ya nos resulta familiar, llega incluso a comparar las virtudes del rostro con los poderes metamórficos del camaleón.

En cuanto a la actitud de Liébault frente a los medicamentos compuestos a base de minerales, la postura del autor es ambigua. En el prefacio asevera categóricamente que hay que huir como de la peste de productos tales que el sublimado y el blanco de España. Sin embargo, entre sus recetas encontramos la siguiente composición: flores de lirio, pan blanco, pichones blancos, leche o nenúfares, que refuerzan el componente simbólico del blanco y la fe en una transmisión de la propiedad de blancura del objeto al destinatario. Pero también encontramos otras, que incluyen *litharge d'or, céruse, camphre, arsenic et racine de cocombre*. Esto se debe a que en los siglos XVI y XVII todavía se pensaba que las sustancias metálicas podían ser neutralizadas en sus efectos tóxicos al mezclarlas con almendras o con el aceite de ciertas plantas⁷⁶⁴.

⁷⁶¹ Lanoë, *op.cit.*, p. 183.

⁷⁶² *Vid.* n° 15, 1782.

⁷⁶³ Liébault, Jean, *Les trois livres de l'embellissement du corps humain*, Paris, Jacques du Puys, 1582.

⁷⁶⁴ “Or d'autant que le sublimé et vif argent tant soient ils bien preparez, mesmement tous les metalliques, qui participent ou sont faits de plomb, quelle est la ceruse, noircissent et corrompent les dents et causent les plus souvent une haleine puante. Pour se garder de tels inconuenients, sera bon

El otro texto que vamos a comentar es una edición bastante tardía (edición de 1818 que reproduce con alguna nota crítica y un estudio introductorio la original de 1754) del clásico del siglo XVIII, *L'Abdecker moderne, ou manuel de la beauté, de la santé et de la toilette...*, obra de Antoine Le Camus. Esta obra se ofrece como una selección crítica del *Abdecker* original, lo cual resulta interesante para este estudio por dos motivos. El primero es hacer notar al lector que, al igual que sucedía con los manuales de fisiognómica, la cuestión de la autoría colectiva y la construcción acumulativa y fragmentaria dentro de una misma obra son rasgos a tener muy en cuenta, a la hora de valorar adecuadamente los procesos de formación de estos saberes y tradiciones. Y la segunda es que nos permite apreciar los cambios operados en la política gremial con respecto a los médicos. El *Abdecker* coincide en su raíz más primigenia con los principios de definición de la belleza que da Liébault, aunque ampliándolos y sistematizándolos con términos propios de la estética, como la simetría o la armonía de los miembros entre sí y con relación al todo. Una piel rugosa e irregular, marcada por la huella de la viruela es incompatible con la belleza, por lo que hay que tratar de ocultarla. Pero aquí el autor se muestra muy prudente; deja bien claro que las competencias del libro no se superponen de ninguna forma con la ciencia médica, y que el tipo de recetas que se proponen en el libro no son curativas, sino como mucho paliativas de ciertos síntomas⁷⁶⁵. El mensaje sería el siguiente: los cosméticos (al menos los aconsejados en esta obra) son buenos para la salud, sobre todo para mantener la lozanía, pero si tiene algún problema de salud serio, acuda a un médico; de esta forma el autor se cubre las espaldas contra las posibles amenazas de intrusismo. Aconseja el uso de corsés, “de los que sostienen el seno sin comprimirlo”, a aquellas damas cuyo *embonpoint*⁷⁶⁶ sea quizás algo excesivo. Asegura, en la línea humoral, que el tono de la piel es infalible para conocer la naturaleza humoral, y aconseja el baño como forma de blanquear la piel. Solo que aquí el “baño” ya no significa, como en los siglos XVI y XVII, frotar la piel con un paño humedecido en algún líquido purificador, sino una verdadera

que lors qu'on en veut appliquer sur la face, l'on mache quelques amandes vieilles”. Liébault. *Op.cit.* 94.

765 “Malgré toutes les précautions que l'on pourrait prendre, la peau est sujette à une infinité de maladies, d'accidents et d'affections; il y peut survenir des dartes, des inflammations, des couperoses et d'autres vices. La prudence nous prescrit de ne pas traiter cette matière; elle est du ressort de la médecine; et le but de ce traité est uniquement la conservation de la beauté. Cepedant il y a des personnes qui négligent d'avoir recours à un médecin, parce qu'elles regardent comme insignifiants quelques boutons qui deviennent souvent très-graves et dangereux para la suite; tandis qu'elles auraient pu être guéries facilement, si ces personnes avaient consulté à temps un homme de l'art, ou si, instruites des causes et de la nature de ces vices, elles les avaient fait disparaître promptement et sans inconvénient, en les traitant dès leur naissance. Combien de fois ne se fient-elles pas à un charlatan ou aux conseils de quelques commères, qui leur donnent des topiques où il entre du sel de saturne, ou d'autres préparations répercussives, / dont ils font un usage imprudent, sans ses accompagner d'aucun remède interne.” Le Camus, *op.cit.* p. 52-56.

766 Término en boga en la época y en este tipo de manuales, de significación algo ambigua, que significaría literalmente “el punto justo”, referido al brillo de la piel y de la constitución en general, y que yo me atrevería a traducir como “lustre”.

inmersión en agua⁷⁶⁷. El argumento invocado es el de la higiene, no el de la magia simpática.

El *Abdecker* original estaba concebido en forma de cuento oriental, que ha sido suprimida en la edición de 1818 por considerarse ridícula y poco adecuada para los lectores decimonónicos, aunque fue precisamente la causa de su gran éxito en el siglo XVIII. En lugar de presentarse, al estilo de los tratados anteriores, como un listado de recetas, se abre ante el lector como un relato maravilloso, exhibiendo ante el lector los misterios del lejano oriente. El autor no sólo quiere ser útil e instruir a su lector, también quiere distraerlo, seducirlo, y para ello emplea la misma estrategia que Crébillon en su cuento *Le Sopha* o Diderot en sus *Bijoux indiscretos*. La fórmula promocional es sencilla: erotismo y exotismo. Por supuesto, se aprovecha esta ambientación para recurrir al manuscrito encontrado y asegurar que el libro es la traducción de un manuscrito árabe recientemente hallado. La trama narrativa es una historia de amor, en la que su protagonista, Abdecker, se desenvuelve en una *mis en abîme* digna de *Las Mil y Una Noches* (que, por cierto, sí que fue traducida por primera vez a las lenguas europeas en el siglo XVIII). El *Abdecker* es un libro cuya estrategia de acercamiento y gestión de las distancias está exquisitamente calibrada. Se mantiene respetuoso de los privilegios médicos y establece un espacio de competencias claramente delimitado, al mismo tiempo que se insinúa ante los lectores con una técnica narrativa bien conocida, pero nunca antes aplicada a un manual de estas características. Es innovador y conservador en el grado adecuado. En resumen, el *Abdecker* es una maravilla del *marketing avant la lettre* y del respeto a las instituciones del siglo XVIII.

Con respecto a las modalidades de consumo, es innegable el rol fundamental que desempeña la imitación en cascada desde lo alto de la pirámide social. En el proceso de transmisión de valores, que resulta en parte como consecuencia de la circulación de prendas gastadas, se produce un *décalage*. Por ejemplo, la *chemise de la Reine*, puesta de moda por María Antonieta, acaba siendo utilizada un año o dos más tarde por las mujeres de mercaderes y artesanos⁷⁶⁸. Pero el modelo de la imitación por sí solo sería incapaz de dar cuenta de la multiplicidad de los modos de apropiación u de los usos populares, así como de los cambios en los sistemas de producción. Un libro como el *Abdecker* se convierte en el complemento perfecto de los manuales de etiqueta que analizábamos en el capítulo anterior, ya que el maquillaje es un valioso aliado en la tarea de *matrâsier le corps*. El control de los gestos, las distancias y las maneras de ser mediante la presentación de la persona no son simples juegos ociosos o producto de una emulación

⁷⁶⁷ Parece que la práctica del baño empieza a extenderse ya entre las clases altas y medias a lo largo del siglo XVIII, revitalizándose el negocio de los baños públicos y la instalación de sistemas de tuberías con calefacción en los palacios y *hôtels* de la aristocracia. Vid. Garsault, *Arte del barbero-peluquero-bañero*. Madrid, Almarabú, 1992.

⁷⁶⁸ La anécdota de la mujer del vendedor de aceites que us la *chemise à la reine* es un caso auténtico relatado en el *Lady's Magazine* de 1784, según explica Sennett en *La caída...* p. 92-93.

mecánica. El cuerpo debe someterse a las formas que marca el ideal cortesano, y estas adaptaciones deben entenderse no como simples artificios, sino como una forma de autodisciplina. Si bien resulta banal el dicho común de que “para estar bella hay que sufrir”, no por ello la banalidad superficial deja de albergar una peligrosa verdad. La coquetería exige sacrificios, se trata de una conquista simbólica con un alto precio a pagar. “La pureza/blancura de la piel responde aquí a la cortesía de la conversación y participa, como ella, del mantenimiento y la distensión de la relación, en el cuadro de una configuración social codificada.”⁷⁶⁹.

Esta delicadeza, esta sensibilidad especial que se exige de la persona para aplicar correctamente sobre su piel los cosméticos, así como para hablar, sentarse o permanecer de pie con gracia y decoro, es una cuestión frágil. Y lo es en mayor medida porque está vinculada a una función de representación cuyas normas pueden llegar a ser muy inestables. Cuando se dice que la función del maquillaje es la de visibilizar el lugar de cada uno en el espacio social, en lugar de ocultarlo como haría una máscara, se está pasando por alto un problema. Los atributos de un cierto estatus social, como la blancura de la piel, son inmanentes, por lo que jugar demasiado con lo artificial (maquillarse en público de manera ostentosa) implica el riesgo de perder la función representacional y verse reducido a la “mera” presentación. Exhibir los propios atributos como algo que se toma prestado es un gesto plagado de riesgos. Es por ello que a lo largo del siglo XVIII los cosméticos y sus modos de aplicación van volviéndose más sutiles, excepto algunos gestos de excentricidad que son reprimidos mediante la reprobación general. Todo lo que se aleja del buen gusto hace peligrar la respetabilidad de una clase social, la aristocracia, que da muestras de declive. Los nuevos valores promovidos entre las élites de la segunda mitad del siglo, un poco en contradicción con su propio estilo de vida, son la autenticidad, la singularidad, lo natural... Desde Inglaterra soplan nuevos vientos de la moda, con la llegada, del otro extremo del canal de la Mancha, de un estilo sencillo y campestre favorecido por la *gentry*.

En cuanto a los ilustrados, en lugar de amenazar con el infierno, como hace la curia, se limitan a hacer burla cáustica de todas las coquetas blanqueadas. En esto, por una vez, hay uniformidad de criterios entre Rousseau y el resto de los *philosophes*. En cualquier caso, para dar una aproximación lo más realista posible al tipo de retos y dificultades que planteaba el uso de cosméticos, es posible que debamos dejar de un lado a filósofos y predicadores. Acercarnos a esa experiencia a través de las *Memorias* de la Baronesa de Oberkirch nos da una idea aproximada de un tipo de actitud muy corriente hacia los cosméticos. La postura de la baronesa es ambivalente. Por un lado, la necesidad de consumo se vuelve una exigencia ontológica, y además, el juego la fascina.

⁷⁶⁹ “Le poli/blanc de la peau répond ici à la politesse de la conversation et participe, comme elle, au maintien et à l’épanouissement de la relation, dans le cadre d’une configuration sociale codifiée.” Lanoë, *op.cit.* p. 247.

Pero el ejercicio de preparación y rodaje para la aparición en la corte es agotador.

Tenía que hacerme peinar y ponerme un gran vestido para ir a Versalles. La reina daba una representación teatral en el Triannon para Mme. La condesa du Nord. Estas *toilettes* de corte son eternas, y el camino de Paris a Versalles resulta agotador, sobre todo cuando una teme estropear su falda y sus *falbalás*. Intenté por primera vez una cosa que estaba muy de moda, pero extremadamente molesta: pequeñas botellas planas y curvadas sobre la forma de la cabeza, que contenían un poco de agua para humedecer el tallo de las flores naturales y mantenerlas frescas dentro del peinado. Esto no resultaba siempre, pero cuando se conseguía el efecto, era encantador. Con la primavera sobre la cabeza, en medio de la nieve espolvoreada, producía un efecto sin igual.⁷⁷⁰

Pero esta aristócrata, que convierte su cabeza en un jardín ambulante, comenta con tristeza la vez que el rey se burló de su esposa por experimentar un peinado *à la Cadogan*. Este peinado, que consiste simplemente en anudarse los cabellos en una coleta sobre la nuca, era característico del género masculino durante todo el siglo, por lo que el gesto coqueto de Maria Antonieta parece al monarca como una forma de usurpación y por ello digna de desprecio. El rey comenta *Vous devriez tourner cela tout simple, madame: ne faut-il pas nous distinguer des femmes qui ont pris nos modes?* Maria Antonieta trata de introducir esta como una moda inglesa más, igual que la casaca femenina, pero choca con la oposición de un marido demasiado celoso de sus atributos viriles. Una cabellera como la de la condesa de Oberkirch, de varios pisos y convertida en una versión miniaturizada de un jardín no resulta ridícula en Versalles, pero que la reina se peine sencillamente con una coleta es motivo de oprobio. En cuanto a los niños, la baronesa da testimonio de una revolución muy de su agrado: que no se les disfrace de viejos, empolvándoles y rizándoles el cabello y vistiéndolos como maniqués. Nada tan ridículo como una de esas criaturas pertrechadas con peluca, sombrero, bastón y espadín al cinto. A partir de ese momento todos los niños llevarán el cabello cortado *en rond*, bien cortados, limpios y sin polvo. Es un alegato higiénico-pedagógico al más puro estilo del *Emilio*.

El cambio en las formas del peinado de mujeres y niños puede verse como una liberación de las constricciones de la etiqueta, pero sobre todo significa un cambio en las maneras de representación social del género y la edad, relacionados con un tipo de espacio íntimo en el que se promocionan valores relacionados con la naturalidad. La Baronesa de Oberkirch no sólo es sensible a este tipo de situaciones íntimas, sino que percibe también el sinsentido de su existencia. Aunque se somete a las exigencias de la moda, su dimensión coercitiva a menudo la repugna porque le hace percibir el trasfondo metafísico y existencial en cuestión, suscitando en ella numerosas dudas. “En las fiestas, cada vez me divierto menos y me quejo más. Supongo que una cosa va con la

⁷⁷⁰ Oberkirch, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 294.

otra”⁷⁷¹. El fin de fiesta con sus rostros marchitados por el exceso, de madrugada en calesa de vuelta a París, se presta a la meditación filosófica sobre la transitoriedad del placer, la decadencia de las clases altas y un nostálgico elogio de la frescura de la tez campesina⁷⁷².

Pero el trabajo de los historiadores nos habla también de experiencias dramáticas, de existencias fallidas, de identidades literalmente corroidas por el uso de cosméticos. Una de ellas es la historia de Lady Coventry, de soltera Maria Grunning. Durante dos años, “María jugó su rol de condesa con un inesperado decoro, [...] en 1756 perdió su decoro, provocando un escándalo menor al recibir a un amante en su palco de la ópera”. Este pequeño incidente desata una avalancha de juicios que se vuelven contra María, quien, al convertirse en objeto de sátira por su vanidad y sus muchos amantes, abusa cada vez más de los productos blanqueantes para la piel⁷⁷³. La historiadora del maquillaje Maggie Angeloglou resume su situación en dos frases: *As the snow dissolved in 1760, she was imitating it* y *Celebrated beauties died hard*. Sin duda, su muerte fue poco envidiable. Su rostro desmoronándose ante sus ojos; intoxicada por sus cosméticos, abandonada por todos, incluso por su propio marido, que se había casado con la mujer más bella de su tiempo. Y como es bien sabido, no se supone que estas criaturas deban envejecer, enfermar o morir. Como la mariposa en la colección del entomólogo, su existencia se concentra en una imagen fija detrás de una vitrina. *She would, we are told, lie four hours, looking into her mirror and recognizing real or imagined blemishes. As her face whitered in the final few days of her life, she ordered her room to be darkened, and in that time, nobody saw her face*⁷⁷⁴.

Este tipo de historias de vidas fracasadas pueden entenderse como una incapacidad por parte del sujeto, en determinadas circunstancias, de apropiarse de aquello que constituyen las formas de presentación, para preservar la propia imagen. Como consecuencia el individuo pierde su identidad, es decir, pierde el reconocimiento de los demás. En la sátira de estas formas de vida colonizadas por el cosmético se produce una mirada extrañada, que considera al (o a la) *fashion victim* como algo ajeno, desnaturalizado, muy similar a la

⁷⁷¹ He modificado un poco la cita original: “Ceux qui vont à la fête comme à une corvée et se plaignent quand elle est terminée, ne méritent pas de s’être amusés”. [dice el barón, su marido] *Je me plaignait beaucoup, et je m’étais peu amusée. L’une implique l’autre*. *Ibid.*

⁷⁷² “Nous quitâmes Versailles pour pour revenir à Paris à quatre heures du matin. J’étais bien fatiguée. C’est une grande débauche pour moi qu’une nuit passée à une fête [...] Je m’endormis dans la voiture; le temps était radieux; il faisait grand jour et les paysans se livraient à leur travail quotidien. Quel contraste entre leurs visages calmes et satisfaits et nos mines fatiguées: *le rouge était tombé de nos joues, la poudre de nos cheveux*. Le retour d’une fête n’est pas un beau spectacle et peut inspirer bien des réflexions philosophiques à qui veut en prendre la peine”. *Ibid.* p. 199

⁷⁷³ Si sustituimos “productos blanqueantes” por drogas o alcohol, podemos reconocer la historia de cualquier estrella de Hollywood de la era dorada caída en desgracia. Desde luego, una “muerte cosmética” es el final compartido por aristócratas y actrices. La historia de Maria Grunning es extraordinariamente similar, al menos en lo que a su final se refiere, a la de la actriz y cortesana Kitty Fisher, muerta en 1767. Otra víctima de los cosméticos.

⁷⁷⁴ Angeloglou, p. 75.

actitud del observador de Descartes que mira fuera de la ventana, mientras se pregunta si esos hombres que ve abajo son realmente humanos, o más bien autómatas. Jonathan Swift escribe en 1730 *The Ladies Dressing Room*, poema cruel en el que un amante se introduce en el tocador de su amada. Allí descubre que el cuerpo de su dama está compuesto por prótesis de todo tipo, incluso se ofrece ante su vista la bacinilla donde escupe. La función de lo prostético, lo cosmético y los restos orgánicos contribuyen a destruir la fuerza idealizadora del amor romántico, fragmentándolo mediante la observación inmisericorde y la ironía. Es la imagen de la mujer como una muñeca desmontable, un autómata diseñado para el placer y la seducción, cuya base fisiológica se disgrega. En el poema, un espejo refleja amplificadas las imperfecciones de la piel, haciendo que los poros parezcan cráteres lunares, como le sucede a Gulliver al contemplar a las mujeres gigantes. En esta misma línea aparecerá en 1806, en el *Morning Chronicle* de Londres, una sátira muy interesante comparando al nuevo dandi con una muñeca, un autómata, una marioneta de la moda:

A soft automatum in shape of man
Powder'd and perfumed, see the creature stalk
Smile like a lady, delicately talk
Choose out headdress, parais lace shifts to sin in,
Or descart on the prettiest baby linen;
Loomend the muslim drawers, or advise
The pillowy shape to swell the female size.

Este afeminamiento, característico del uso de cosméticos por parte de los varones, tiene una excepción. Los militares, como vimos, se apresuraron a aprovechar las ventajas de una buena apariencia. En su caso parece que el uso de cosméticos no estuviera reñido con la masculinidad, ya que fueron los últimos en abandonarlos. Durante la primera mitad del siglo XIX todavía podía verse el *rouge* en las mejillas de los guerreros, el pelo largo y anudado por detrás con una coleta o una trenza, cuando el resto de los varones habían renunciado ya a estos signos de distinción propios del siglo anterior. Por otro lado, el mito de la masculinidad y la voracidad sexual de los soldados era tan potente que compensaba con creces otras consideraciones.

Pero la relación entre la corrupción moral y el cosmético es más profunda de lo que nos mostraba el caso de Lady Coventry. En lo profundo de ese universo simbólico hay un fuerte vínculo entre el cosmético y la enfermedad cutánea. La enfermedad pone de manifiesto la corrupción de las costumbres y, por ende, de la propia naturaleza interior del individuo. Demasiadas horas de sueño indican una vida mórbida, pero el continuo trasnochar tampoco conviene; un modo de vida insano que se manifiesta en un feo tono de la piel; en esto coinciden tanto Liebault como el autor del *Abdecker*. A veces la enfermedad se interpreta como un castigo divino a los pecados. El maquillaje sirve para cubrir las marcas evidentes, pero a menudo su efecto no es el

deseado y, más a menudo aún, al aplicar estos productos sobre la piel ulcerada solo se conseguía complicar más la afección. Por supuesto, es bastante probable que los cosméticos fueran la causa directa de muchas de estas enfermedades dermatológicas, aunque sabemos que las que más aquejaban a las poblaciones en el siglo XVIII (sífilis, viruela) tenían otras causas. Por otro lado, cabría preguntarse cómo podrían diagnosticar los médicos este tipo de enfermedades si todavía no existía una categoría clara para la anafilaxis; y los síntomas de la sífilis, por ejemplo, hacían que a veces se la confundiera con otras enfermedades.

El episodio que mejor manifiesta la naturaleza de esta relación interna entre lo cosmético, la depravación y la enfermedad cutánea es el final de *Las Amistades Peligrosas* de Choderlos de Laclós, escrita en 1782. La marquesa de Mertreuil, monstruo de infamia femenina, se construye a sí misma mediante prácticas cosméticas por la piel y a partir de la piel⁷⁷⁵. En sus cartas explica a su cómplice Valmont cómo ha conseguido fabricarse una imagen invencible, con la que puede seducir sin quedar sometida a los hombres, y ganarse la confianza de las mujeres a las que va a traicionar. Dejando a un lado la obvia misoginia y resentimiento de Laclós hacia las mujeres, lo interesante es la forma en que el autor decide acabar con su personaje, y los comentarios que esto suscita. Tras la apoteosis de la traición, en que Valmont muere en un duelo y las cartas de la marquesa salen a la luz, ésta se ve atrapada, incapaz de escapar de su propia verdad, ahora evidente para la opinión pública. La máscara de virtud de la marquesa se resquebraja y cae ante todos, quedando así expuesta al escarnio público. Además, como ha sido malvada, este escarnio resulta doblemente satisfactorio, ya que justifica la inquina de los ataques. El golpe de gracia lo da Laclós al hacer que Mertreuil contraiga la viruela y que su rostro quede desfigurado. Así, la señora de Volanges, antigua amiga de la marquesa, se hace eco del comentario de algún hábil epigramático:

La suerte de la señora de Merteuil parece en fin decidida, mi querida y digna amiga. Es tal que sus mayores enemigos están indecisos entre la indignación que merece y la compasión que excita. Bien tenía yo razón de decir que para ella sería, tal vez, una fortuna

⁷⁷⁵ “Introducida en el mundo, a la edad en que, soltera todavía, estaba reducida por mi estado al silencio y a la inacción, he sabido aprovecharme de ambos para observar y reflexionar. Mientras que se me creía aturdida o distraída, yo, escuchando, a la verdad, muy poco los discursos que se me dirigían, ponía gran cuidado en oír los que se me quería ocultar.

Esta útil curiosidad, al tiempo que sirvió para instruirme, me enseñó además a disimular; obligada muchas veces a ocultar los objetos de mi atención [...] logré llegar a usar, según me conviene, de este modo de mirar distraído que ha loado vmd. a menudo.

“[...] he llevado mi celo hasta procurarme dolores voluntarios para estudiar durante ellos la expresión de placer. Me he violentado con igual esmero y más trabajo, para reprimir los síntomas de un gozo inesperado. Así he llegado a tomar sobre mi fisonomía este imperio, de que he visto a vmd. tan admirado algunas veces .

“Era yo bien joven todavía, y ofrecía poco interés, mas era dueña de mis pensamientos [...] *me divertía en presentarme bajo diversas formas* [...] había fijado mi atención sobre la expresión de los semblantes y el carácter de las *fisonomías*...” Laclós, Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, Barcelona, Tusquets, 2001, carta LXXXI, p. 184. Énfasis añadido.

morir de las viruelas. Ha salido de ellas, es verdad, pero horriblemente desfigurada y particularmente ha perdido un ojo. Ya piensa vmd. que yo no la he visto, pero me dicen que realmente está hecha un monstruo.

El marqués... que no pierde ocasión de decir una sátira, decía ayer hablando de ella, que la enfermedad le ha vuelto lo de dentro afuera, y que ahora su alma está en su cara. Por desgracia todos encontraron la expresión muy justa.”⁷⁷⁶

La marquesa, que había vivido estudiando las fisionomías de los demás para darle a la suya el aspecto más acorde con las circunstancias, que había conquistado sobre sí misma un imperio extraordinario a costa de muchos sufrimientos (un tenedor clavado en la palma de la mano, bajo la mesa, y una sonrisa en la boca), parece víctima de la lógica de la fisiognómica. El monstruo en que se había convertido aflora por fin a la luz mediante la enfermedad, como un precedente del Retrato de Dorian Gray. El artificio, el retrato se resquebrajan y caen inertes, privados de su fuerza, para dejar a la vista la fealdad de un ser interior que se ha consumido en la epidermis.

En su versión de 1988 para la gran pantalla, *Dangerous Liaisons*, Stephen Friars sustituye este final por una versión, en mi opinión muy adecuada, de esta forma de descomposición de la imagen personal. La película comienza con la marquesa recién levantada y sigue cada uno de los pequeños gestos de la *toilette* matutina. Al final del film, después de haber sido abucheada en el palacio de la ópera, la Marquesa, interpretada por una impresionante Glenn Close, vuelve a sentarse en su tocador. Allí comienza a retirarse con un pañuelo el maquillaje de la cara, mientras gruesas lágrimas comienzan a correr por sus mejillas, llevándose consigo restos de *poudre*, abriendo fisuras a través de las cuales puede verse la piel. Finalmente, en un ataque de rabia pierde el autocontrol y arrasa la mesa, arrojando todos los frascos y botes al suelo en un ataque de desesperación. Esta imagen retrata a la perfección, de una manera quizás más sutil que la del propio Laclós, el drama de una identidad fallida convertida en algo dañino y el último acto de la obra, cuando la máscara cae y queda el rostro monstruoso. *Vera reedit facies, dissimulata perit.*⁷⁷⁷

La trágica historia de Lady Coventry, así como la sátira del petimetre-automata o el justo castigo de Mme de Mertreuil, tienen un aspecto en común: sólo nos hablan de la forma de vida de la aristocracia. Y precisamente una de las novedades del mercado del siglo XVIII es que extiende el consumo de productos que no son de primera necesidad, a las clases sociales que hasta entonces habían prescindido de ellas. Sobre todo en la capital, ya que en París todo el mundo imita lo que se hace en la corte, desde el noble hasta la panadera, y así se acuña la expresión *Paris, singe de la cour*. Muchos de los manuales de cosmética que se publican o reeditan van dirigidos a un público más amplio. Se incluye explícita o implícitamente a los burgueses, sobre todo y

⁷⁷⁶ *Ibid.* carta CLXXV, p. 384. La expresión “ahora el alma está en su cara” parece ser otra alusión a la fisiognómica.

⁷⁷⁷ El texto completo dice “La compañía pone en escena una farsa: éste hace de “padre”, aquel otro de “hijo”; otro tiene el papel de rico... Luego, cuando acaba la parte lúdica, vuelve su rostro verdadero, el fingido, desaparece”.*Ibid.*

en particular a las mujeres. Las fronteras de esta clase, la burguesía, son difíciles de delimitar a veces, debido a la variedad de ocupaciones. En cualquier caso es probable que esa pregunta no tenga demasiado sentido; desde luego, cada vez lo tenía menos en unas condiciones de borrosidad y la aceleración de todo tipo de metamorfosis en el plano de las apariencias. Los burgueses comienzan a dirigirse directamente a los proveedores de la nobleza, aspirando a beber la distinción de sus mismas fuentes. Por otro lado aumenta el transporte y circulación de estas mercancías, gracias a un ejército de *colporteurs* que inunda las ciudades.

Este cambio va a alcanzar también a las clases populares. En la segunda mitad del siglo XVIII “el sentido de la apariencia los conquista a todos”, según Daniel Roche. También las personas de extracción humilde quieren mejorar su apariencia personal. Por supuesto las modas llegan con retraso, siguiendo un *décalage* temporal y de relación centro/periferia, de manera que lo que hoy se lleva entre la aristocracia en Versalles, mañana lo adoptará la burguesía, pasado el pueblo llano y la próxima temporada será el último grito en Londres⁷⁷⁸. En este medio a menudo se confunden en las técnicas de cuidado del cuerpo el uso decorativo, los elementos de la simbología mágica y ciertas concepciones de cariz higiénico, más bien confusas. La reacción de los moralistas y los aristócratas es escandalizarse de que la “corrupción” alcance a los estratos menos favorecidos de la población urbana. Aquí vuelve a surgir la dicotomía campo/ciudad. Los habitantes del campo todavía mantienen su inocencia natural intacta, pero en cuanto llegan a la ciudad caen en las manos de instancias corruptoras, y degeneran en las condiciones de insalubridad y mistificación propias de la gran ciudad. Esta leyenda, relatada en incontables ocasiones, no deja de formar parte de una mirada paternalista típica del tirano ilustrado. Detrás, se esconde el miedo a la pérdida de la función distintiva de los objetos y prácticas que se consideran privilegio de las clases altas, y que al difundirse perderían su exclusividad.

Lo hemos dicho ya, pero lo repetiremos una vez más: la imitación es un factor importante a tener en cuenta a la hora de explicar la difusión de ciertos hábitos de consumo, en particular la moda y los cosméticos. Pero no es suficiente. Las clases bajas a menudo se apropian de objetos de sus superiores jerárquicos, resignificándolos en el proceso, apropiándose los. Igual que el militar crea sus propias modas, que a veces acaban imitando los aristócratas, el hombre o la mujer del vulgo tienen también sus propias pautas. Una de las principales diferencias de uso a este respecto afecta al uso de los colores. Entre las clases bajas se prefiere el *rouge* al blanco, lo cual es bastante lógico, ya que el rojo representa la vitalidad mientras que el blanco es uno de los síntomas de refinamiento, pero también de debilidad física de la aristocracia. Los aristócratas se empolvan el cabello y la cara, malgastando para ello kilos y kilos de harina, mientras el pueblo de París muere de hambre. Esta es una de

⁷⁷⁸ Sennett, *The fall of Public Man...op.cit.*

las circunstancias que contribuyeron al recrudecimiento de las hostilidades entre los estamentos, que llevarían a la toma de la Bastilla. Muchos de los motines populares más importantes del siglo XVIII tienen en su trasfondo elementos relativos a la moda. El motín de Esquilache puede interpretarse como un rechazo categórico por parte del pueblo de Madrid a aceptar una medida que introducía una moda extranjera (italiana, concretamente la del sombrero de ala estrecha y la capa corta). Pero también es cierto que esta moda contribuía a facilitar el control policial, disminuyendo las ocasiones que tenían los delincuentes, y en general los habitantes de la recién estrenada capital de disimular sus actos bajo la máscara del anonimato.

El rápido posicionamiento de la aristocracia frente a los gustos populares da cuenta del funcionamiento de estas dinámicas del gusto y la distinción. En las últimas décadas del siglo XVIII se mantiene una leve capa de polvo sobre la piel para sugerir una delicadeza superior, pero se suprime el uso del *rouge* entre la aristocracia. Al ser adoptado por el pueblo, quedó desprestigiado, por lo que es menester huir de él para evitar la confusión de signos. Aparentemente, los militares estaban lo bastante seguros de su identidad de clase como para no sentirse amenazados y continuar tranquilamente poniéndose un toque de carmín en las mejillas. Esto puede explicarse porque los militares son la clase en ascenso a principios del siglo XIX, y poseen abundancia de autoestima asociada a la ostensión de signos de estatus que dan coherencia a su identidad. Esta es, desde luego, la opinión de Alain Rustenholz:

Se podría sin duda relacionar las modas del maquillaje con la idea que una época se hace del yo [*moi*] y de su solidez. Cuando reina la novela balzaquiana, en la que los personajes -los de ficción así como los de la realidad que refleja— tienen tanta densidad [*épaisseur*], están tan seguros de sí mismos y de su existencia, que ya no se maquillan. Con la llegada del nuevo estructuralismo y el *nouveau roman*, la muerte del sujeto y la disolución del personaje, todo lo que pueda llevar a una concepción donde yo no soy tal y como me muestro, llegará entonces la hora del regreso de un maquillaje ostensible.⁷⁷⁹

Esta aserción podría hacer que nos preguntáramos si la literatura realmente refleja las condiciones de la realidad social o si más bien las recrea con un propósito concreto. Pero sobre todo, me parece que constituye una equivocación pensar que el maquillaje desaparece al hacerse más sutil, cuando la propia imagen es tan sólida que no necesita de ayudas externas. Si el yo llega a ser sólido es gracias a la cosmética, que actúa como aglutinante y catalizador de la imagen pública. No hace falta esperar a Blanchot, Barthes o Foucault, como dice Rustenholz, para ser testigos del retorno de lo cosmético. Porque los personajes de Balzac o Stendhal son profundamente cosméticos; cuando se muestran de forma descarnada ante la mirada del novelista que, como un frío bisturí, disecciona sus emociones, están actuando ya como servidores de la moda y sus misterios. Julien Sorel es un auténtico actor, un profesional del

⁷⁷⁹ Rustenholz, *op.cit.*, p. 20

fingimiento; Sarrasine se deja deslumbrar por los cosméticos hasta el punto de confundir a un *castrato* con la mujer ideal. Incluso la propia concepción formal de la novela realista del XIX es, no menos que la romántica, indicador de la instauración de una nueva narrativa, una nueva cosmología y, por tanto, una nueva cosmética.

Una última palabra acerca de los complementos. No hemos dedicado un espacio propio, aunque sin duda lo merecían, a todas esas bagatelas y complementos que ocupan un lugar intersticial entre el vestido y el cosmético: pelucas, joyas, perfumes y otros aditamentos de la apariencia. Estos objetos configuran, ya lo hemos dicho, un universo de artefactos en torno a ciertas formas de vida, pero también pueden configurar códigos significantes, lenguajes secretos. El tipo de perfume que se lleva dice mucho acerca de quien lo lleva, de su refiamiento, de su capacidad para innovar o “estar a la moda”, incluso de su carácter: ligero, conservador, etc. Pero sin duda, hay dos grupos de objetos materiales que ocupan un lugar privilegiado entre los semióforos de la cultura rococó. Uno son los abanicos, cuyo hábil manejo en gestos de una determinada manera codificados permitía enviar mensajes amorosos de un palco a otro evitando las miradas de curiosos y maridos celosos. El otro son las *mouches*. Estos parches de tela negra, simulando lunares, se pusieron de moda en el siglo XVII, en la corte de Enrique IV, y llegarán hasta la Revolución francesa. Sirven para destacar por contraste la blancura de la piel y la regularidad de su textura empolvada. Los artistas no se cansaban de representar a las mujeres poniéndose y quitándose estos extraños elementos, como lo demuestra la *Dame se posant des Mouches*, grabado de Boucher, o *La Femme à la Mouche*, pintura de Pietro Longhi muy en la ambientación de las obras de Goldoni. También los hombres, e incluso algunos *abbés* experimentaban con este capricho, igual que no se resistían a pelucas provocativas, poco acordes con la tonsura. Pero lo más interesante es que existía todo un lenguaje de las moscas. Las había con forma de estrella, de luna creciente, de animalillos o personajes. E incluso hay una leyenda orientalista según la cual –cuenta el sabio T’ang que la utilidad de las moscas proviene de la antigua China, donde se usaban para ocultar las marcas del hierro al rojo vivo que un ama furiosa inflingía como castigo a su criada⁷⁸⁰. En realidad, las *mouches* se usaban, al menos en occidente, sobre todo como formas de comunicación, para expresar estados de ánimo y regular la potencial disponibilidad de una mujer al juego amoroso. Esistían nombres para cada “mosca”, en función del lugar de cuerpo donde se ubicaba: la *majestueuse* en medio de la frente, la *passionné* al borde del ojo, la *assassine* en el pecho, la *effronté* en la nariz, la *enjouée* en la comisura de la boca, y por último la *voleuse*, colocada estratégicamente para ocultar algún grano o imperfección. Cada uno

⁷⁸⁰ Rustenholz, *op.cit.* p. 165. Han aparecido estatuillas femeninas con este tipo de parches de la época T’ang (siglos VIII-IX) en China, por lo que es posible, aunque no seguro, que la moda llegara a Europa desde oriente.

de estos nombres designa a la vez la intención de la portadora, su carácter y la circunstancia en que se encuentra.

Mientras permanezcamos en la lógica rousseauiana de la transparencia y el obstáculo, parecerá siempre que el yo interior es, por naturaleza, lo mejor que hay en el hombre, y que toda corrupción proviene de fuera. Pero la doble lógica cosmética del contagio y la representación nos pone en el camino de una concepción opuesta, la reflejada en la novela de Robert Louis Stevenson, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Este camino que recorren los principios y valores vinculados a la identidad ilustrada a lo largo de la evolución decimonónica es oscuro y angustioso. La sospecha de que algo inconfesado acecha en nuestro interior y pugna por salir se vuelve más fuerte al intensificarse también la relevancia del individuo privado en la cultura romántica. También *El retrato de Dorian Gray* es, desde el punto de la vista de la estética y la existencia, una reflexión en torno a los límites del cosmético, de la capacidad humana para producir una representación ordenada de sí. Es el relato de un mal interior que trata de alcanzar el mundo y la lucha de la cutícula en su esfuerzo civilizatorio por mantenerlo preso. Por eso, quizás, empieza a operarse un cambio a otros niveles, que dará luz a la cultura típicamente represiva del siglo XIX. Las patas de mesas y sillas se cubren en la época victoriana, para ocultar dentro de lo posible la obscenidad fálica de esos miembros enhiestos del mobiliario. Los enanos y otros “prodigios”, que durante el siglo XVIII habían viajado por las cortes europeas, agasajados por príncipes y duquesas y tratados como auténticos invitados, en reuniones sociales donde podían dar muestras de un ingenio agudo, se verán recluidos en jaulas como animales con la llegada de los *Freak shows* de origen anglosajón. El otro, el monstruo, ya no es considerado como una especie aparte en el discurso científico, sobre todo desde los Geoffroy de Saint-Hilaire acabaran con la teratología en tanto que ciencia de los prodigios. Pero en la sociedad, las personas cuya apariencia es distinta se ven marginalizados, invisibilizados mediante mecanismos más sutiles, pero por ello más efectivos, de la ingeniería social emergente⁷⁸¹.

También el monstruo puede ser una poderosa imagen del ser interior que hay que enterrar bajo las capas cosméticas de la civilización. Ese ser, ese otro malvado que habita en nuestro interior, se manifiesta a veces como una cáscara de la que no podemos liberarnos, el doble proyectado que acaba apoderándose de la identidad de su yo original... o bien como algo que se esconde en lo interno, el retorno de lo reprimido. En el siglo XVIII, Rousseau y sus seguidores se aferran a la primera concepción y se niegan a admitir la segunda. Pero en muchas de sus prácticas, en muchos de los relatos que constituyen esa cultura pueden entrecruzarse las líneas guía de ese conflicto que

⁷⁸¹ Fiedler, L., *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, Middlesex, Penguin, 1981.

comienza ya a perfilarse. Maquillar la realidad va más allá del autoengaño; consiste en reconstituirla dejando fuera lo que no nos gusta o no somos capaces de asimilar, y participa en un complejo juego de identificación, des-identificación y contra-identificaciones. Al igual que el discurso fisiognómico, la metafísica sutil del cosmético trata de reforzar las fronteras entre lo animal y lo humano, lo natural y lo social, la barbarie y la civilización. Pero lo hace de una manera ambigua, porque el moralista siempre parece estar jugando a los dos lados de la barrera. No se atreverá a elogiar al cosmético como marca de civilización, porque representa precisamente lo peor de la civilización. Y por otro lado, tampoco pierde de vista la similitud de ciertos pueblos, llamados “primitivos” con los petimetres y las coquetas que se pintan la cara y adornan con plumas de avestruz. El maquillaje no sólo sirve para agradar, también es una forma de aterrorizar al otro, de hacerle sentir el poder del yo a través de un cuerpo artificialmente modificado, como las pinturas de guerra. También las relaciones causales del cosmético con la enfermedad son ambiguas, ¿es el maquillaje lo que produce la deformidad o lo que sirve para ocultarla? En el caso de Mertreuil, la enfermedad se interpreta como una epifanía de su “verdadero” ser. Aquí el maquillaje actúa como un dique que contiene los envites del mar, o como el sello sobre una botella que mantiene encerrado a un genio maligno.

Además, el universo simbólico vinculado a las prácticas cosméticas no sólo puede ser interpretado en términos de pasividad y ocultamiento, sino que también produce, moldea. Crea una identidad social cuya consistencia y visibilidad a menudo relegan el propio concepto de yo interior a una confusa forma de indefinición, ¿quién soy yo? Y ¿qué o quién es el otro? Ese otro interior, ajeno y propio a la vez; el doble es el enemigo que a veces viene de dentro (el invasor, el parásito, el animal-humano) y otras se produce fuera, como una excrescencia que brota en el trato con los demás y se hace con el control. Es el propio reflejo en el espejo que nos hace gestos, la sombra que se independiza de su dueño, la máscara que toma vida. Aquí es donde la metáfora del dentro/fuera queda inane, pierde todo su potencial explicativo y nos fuerza a adoptar otros instrumentos heurísticos. Pero los mitos y las metáforas, continúan siendo peligrosos, continúan funcionando como si explicaran algo, nos hacen pensar que entendemos el mundo y que nos entendemos a nosotros mismos. Y de hecho lo hacen, pero cada metáfora incluye su propia lógica, y muchas veces éstas se superponen sin llegar a chocar. Por eso lo anfibológico, la metamorfosis, el desdoblamiento y la fragmentación son los conceptos más adecuados para entender la modernidad, un lugar y un tiempo en el que las certezas ontológicas se ven cada vez más lejanas.

No hay mecanismos de exhibición que no lo sean también de ocultación, y viceversa. Por eso la pregunta sobre la autenticidad de la persona y del actor (pensemos de nuevo en Rousseau y Diderot) es tan difícil de responder. Probablemente el mayor monumento a la autenticidad del siglo XVIII sea el

retrato de cuerpo entero de Voltaire que hizo el escultor Pigalle en 1776, cuando el filósofo contaba con 81 años. En esta obra se da uno de los testimonios más sinceros, más “auténticos” que he encontrado en el transcurso de mis investigaciones, y al mismo tiempo la forma de anti-cosmética más convincente, ya que lleva consigo una forma de implicación del sujeto, de *parrhesía* si se quiere, expresada a través de la imagen. Es también, de manera bastante clara, una forma de exhibicionismo. El sujeto se implica con el proyecto de mostrarse tal cual es de una forma que no deja fisuras a la vista. Esto, que no consigue hacer Rousseau en sus *Confesiones*, quizás por estar demasiado empeñado en hacerlo, lo consigue un artista. A menudo Rousseau aparece retratado con gorro y abrigo de piel, como un personaje exótico salido de alguna obra teatral sobre el Oriente. El filósofo de la autenticidad se disfraza para ocultarse en la representación. Por el contrario, el mundano Voltaire se nos muestra en el mármol, descarnado y decrepito en la gloria de su carne senescente, por obra y gracia del cincel de Pigalle. Con la cabeza erguida pero los hombros ya arqueados bajo el peso de los trabajos y los días, bello en la exhibición de su fealdad natural, el filósofo se muestra por una vez sin máscara. Esto queda explícito en la obra, ya que una máscara a sus pies da fe del acontecimiento. El filósofo desenmascarado no es el cantor de la inocencia, Jean-Jaques, sino Jean Marie Arouet, el cáustico, el vanidoso, que por una vez se desnuda ante la mirada de la humanidad.⁷⁸² Hay, como decíamos, un cierto placer exhibicionista en la aventura, pero ello no empaña el mérito de la obra. Aparece rodeado por un manto, no envuelto como un cónsul romano, sino que le paño apenas le cubre los genitales y está dispuesto en torno suyo como una concha o un sudario dispuesto a acogerle en su última morada. La *dignitas* no pertenece a la indumentaria, sino al cuerpo. Su mirada, perdida a lo lejos, no es incisiva ni displicente; las comisuras de su boca no se comprimen en una amarga mueca de desdén contenido, como en los bustos de Voltaire que se encuentran por doquier. Así captado por la mano del artista, parece muy vulnerable, fuera de sí y al mismo tiempo más en sí que nunca. Voltaire *au naturel*, Voltaire *démasqué*.

⁷⁸² Por supuesto, Voltaire nunca llegó a desnudarse realmente, ya que Pigalle tomó la cabeza de su modelo y el cuerpo de otro menos ilustre. Lo importante en este caso no es la “verdad” de la representación en términos de mimesis naturalista, sino el significado de la obra y el consentimiento de Voltaire a ser retratado como nunca antes nadie lo había sido.

PARTE IV:
EL TRICKSTER

4.1. Tricksters

4.1.1. La figura del trickster

Uno de los aspectos más asombrosos de la figura del trickster es su presencia universal en todas las culturas de prácticamente cualquier rincón del mundo. Este aspecto se hizo evidente casi desde el momento mismo en que se acuñó el término. Cuando el antropólogo Paul Radin estudió el ciclo del trickster de los indios Winnebago, dio cuenta de esta omnipresencia al mismo tiempo que definía esta nueva figura del folclore universal. El trickster es, al mismo tiempo, creador y destructor, el que da y el que niega, el que engaña a los otros y siempre resulta burlado. Cada cultura parece necesitar crear su propia figura del trickster con una necesidad imperiosa, recrearlo una y otra vez. En cada cultura, el trickster se repite, pero nunca es idéntico a sí mismo de un lugar a otro donde se cuenta el cuento de sus aventuras. Lo único que permanece inmutable en todas las culturas tribales es su función: él es la excepción que confirma la regla, como dice Christopher Vecsley. Subvierte las normas para revalidarlas, se ríe de los códigos de la comunidad, y la comunidad que escucha el cuento ridículo de sus andanzas ríe con él o de él. Actúa como una válvula de escape para la frustración colectiva que produce la obediencia a las restricciones sociales.⁷⁸³

El término se utilizó significativamente por primera vez⁷⁸⁴ para referirse a un tipo de personaje muy común en los cuentos de los indios norteamericanos: el coyote, el conejo y el cuervo son las manifestaciones zoomórficas más frecuentes en estos relatos, aunque a menudo el mismo personaje se personifica en forma humana o semihumana. A veces el coyote es el viejo demiurgo, otras un adolescente impulsivo, con lo que queda clara su naturaleza mutable, inestable, dinámica. Pero pronto se hicieron obvios los correlatos de este tipo de figuras en otras mitologías. En África el trickster es Ananse, la Araña, o la Liebre, enfrentada a la estúpida hiena Bouqui, a la que siempre acaba por engañar. Otra forma de trickster africano es Eshu, un espíritu antropomorfo que fue heredado con la colonización de Brasil y acabó

⁷⁸³ Paul Radin, *The Trickster, a study in American Indian mythology*, New York, Schocken, 1955; Christopher Vecsley, "The Exception who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster" (1993), en William J. Hynes & William G. Doty (eds.), *Mythical Trickster Figures: contours, contexts and criticism*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997.

⁷⁸⁴ En realidad la palabra *trickster* puede rastrearse desde el siglo XVIII en el *Oxford English Dictionary*, no como un término antropológico sino como un calificativo moral, para referirse a alguien que engaña a los demás. En cuanto a su uso en el campo literario, puede encontrarse el término en *Los Mitos del Nuevo Mundo* de Brinton (1868). En el siglo XIX comienza a hacerse un uso técnico del término en el campo de los estudios literarios, aunque todavía no de manera generalizada. Sin duda, el estudio de Radin es el que popularizó el término y le dio difusión, por lo que aparece citado unánimemente en los estudios posteriores.

convirtiéndose en una de las figuras centrales del culto a los Orishas y las prácticas del vudú. Por último, los esclavos llevados desde África para trabajar en las plantaciones de algodón operaron su propia fusión entre el trickster africano y el autóctono amerindio, dando lugar a un personaje que acabaría por convertirse en uno de los clásicos de los cuentos infantiles: Brer Rabbit o el Hermano Conejo, que tiene un homólogo en Haití, el Confrère Lapin. Ambos son personificaciones de la hibridación cultural en varios sentidos: no sólo tienen mezcla de rasgos africanos y americanos, sino que son típicamente mestizos, criollos y viven a medio camino entre la cultura de los amos y la de los esclavos.

También en Europa poseemos una rica tradición de tricksters de varios tipos. En la mitología de la antigua Grecia, un héroe como Odiseo encarna mejor que nadie el carácter ingenioso y burlón de esta figura mitológica, por ejemplo en la célebre historia con el gigante Polifemo. No sólo los humanos, sino también los dioses pueden ser llamados entre las filas del trickster: es el caso de Hermes y del titán Prometeo, que al robar uno las vacas de Apolo y el otro el fuego para los mortales, desempeñan una de las acciones más típicas del trickster. Así, tenemos representantes de este carácter en toda la escala: dios, semidiós y humano. Antes aún de los griegos, en la mitología nórdica, Loki, padre de las mentiras, es otro conspicuo ejemplo de trickster malicioso. En la Edad Media europea proliferan los cuentos de un espíritu burlador zoomórfico: Reynard el zorro, similar en muchos aspectos a su primo cánido, el coyote de las praderas norteamericanas. Más aún, si proyectamos nuestra mirada en el horizonte del lejano oriente, encontraremos que cada cultura tiene al menos un representante de esta familia tan prolífica: el dios-mono chino que irrumpe en el banquete de los dioses y se atraca con los melocotones de la inmortalidad, enfureciendo al cielo entero; la viril e impetuosa divinidad japonesa Susano-O, que se acuesta con su hermana; e incluso, en la India, el célebre cuento del Baital, el vampiro que el rey Vikram tiene que cargar en la espalda mientras soporta que éste le sermonee durante el viaje con sus historias morales y adivinanzas⁷⁸⁵.

Fuera ya de la mitología y el folclore, también la literatura (tanto la alta como la pop) es pródiga en este tipo de personajes, que se ajustan de uno u otro modo a la figura-tipo del trickster, desde el burlador de Sevilla de Molière hasta el Joker de Batman. Pero es precisamente esta profusión de versiones de un mismo estereotipo lo que ha hecho cundir la duda entre los especialistas... ¿configura verdaderamente “un” tipo, o deberíamos hablar más bien de un conjunto de funciones? ¿podemos hablar realmente de trickster como si se tratara de un término homogéneo utilizable para todas las culturas, épocas y contextos? Este debate ha dado lugar, respectivamente, a los partidarios de tomar el término en un sentido restringido y en sentido lato. Para no

⁷⁸⁵ Una versión amena de este antiguo relato hindú, en el que está basado sin duda el *Año de Oro* de Apuleyo, es la de Sir Richard Burton, *Vikram y el vampiro*, Madrid, Valdemar, 2006.

extenderme innecesariamente sobre esta cuestión, diré solamente que en el presente estudio hemos optado por la perspectiva extensiva, por considerarla la única compatible con los objetivos marcados, y por resultar la postura restrictiva, en mi opinión y en la de otros académicos, poco útil desde un punto de vista metodológico, pues solo permite aplicar el término a unos pocos casos de culturas “primitivas”. Además, parece desatender la evidente multiplicidad y pervasividad del fenómeno cultural, que continúa operativo en la modernidad (y especialmente, en la postmodernidad).⁷⁸⁶

Este segundo enfoque va a permitirnos dar cuenta de la amplitud de campos de aplicación y acercamientos desde distintas disciplinas de que ha sido objeto la figura del trickster. No sólo se trata de un tipo común a la gran mayoría de formas narrativas, sino que su peculiar contextura ha dado lugar a las más fecundas aplicaciones. Por supuesto, la amplitud de los estudios en torno al trickster hace imposible presentar un panorama exhaustivo en el exiguo espacio de que aquí disponemos. Además, sería innecesario, puesto que lo que me propongo es dar al lector una idea general bastante aproximada de la complejidad del problema al que nos enfrentamos. O mejor dicho, lo más apropiado sería visualizar la cuestión del trickster no como un problema, sino como un campo de posibilidades abierto a quien quiera apropiarse de él. Veremos, pues, algunos de los campos disciplinarios que se han aproximado a la figura del trickster desde distintos ángulos y, a modo de ejemplo, algunos de los autores correspondientes, trazando, cuando sea pertinente, las líneas principales de sus tesis de manera sucinta y remitiendo en cada caso al lector interesado a la bibliografía especializada.

El primer nicho cultural en que los investigadores descubrieron y, a partir de ahí, popularizaron la figura del trickster, es el ciclo de historias de los indios Winnebago. Por lo tanto, la disciplina de la que surge el término es la antropología, y más concretamente, el estudio del folclore en las culturas tradicionales. Al estudio original de Radin, que data de 1954, le seguirán otros, por ejemplo el de Joseph Campbell (1959), que ve en el trickster un antecesor primitivo del héroe. Luego aparecerá el estudio de Evans-Pritchard *The Zande Trickster* (1967), el de Laura Makarius, centrado en la función del trickster africano como transgresor de tabúes, en 1969. En 1987 tenemos el estudio de Ellen Basso sobre el engaño en la cultura de los indios del Amazonas. Un estudio comparativo entre las tesis de Radin y Pritchard fue llevado a cabo por Brian Street, quien enfatiza la especial relación del trickster con los límites y las fronteras, y su función de mediador entre la creatividad y la destrucción.

⁷⁸⁶ Para una discusión más detallada con referencias bibliográficas sobre ambos bandos de la polémica en torno a la definición y funcionalidad de la figura del trickster, vid. William G. Doty y William J. Hynes, “Historical Overview of Theoretical Issues: The problem of the Trickster”, en *The Mythical Trickster (op.cit.)*, pp. 13-32.

Otras figuras prominentes de la antropología, como Lévi-Strauss, Mary Douglas o Victor Turner se han pronunciado también sobre este tema.⁷⁸⁷

El interés que suscitó la obra de Radin propiciaría el salto de esta figura al campo psicoanalítico, por obra de Jung, quien escribiría en la misma época su epílogo, *Acerca de la psicología de la figura del trickster*⁷⁸⁸. Este escrito, que convertía al trickster en arquetipo del inconsciente colectivo según la particular terminología jungiana, sería recusado en 1980 por Robert Pelton. Dicho autor sostiene que el trickster, lejos de ser un arquetipo, es más bien un patrón simbólico que incluye una amplia gama de figuras individuales. Pelton se posiciona de este modo contra el concepto de arquetipo de Jung y parece aproximarse más a la postura del estudioso de las religiones Mircea Eliade, que también editará un volumen colectivo sobre el tema del trickster, y para quien el trickster corresponde con la función de hermeneuta o generador de meta-comentarios dentro de una cultura. Pelton, a su vez, será criticado por Edwards por pasar por alto las interpretaciones estructuralistas publicadas en torno a la cuestión. En cualquier caso, no queda claro si la interpretación que hace Pelton del concepto “arquetipo” es adecuada a lo que Jung quería expresar, ya que en principio no parece que el concepto *per se* excluya la proliferación de distintos personajes dentro de un mismo arquetipo⁷⁸⁹. Por ello quizás sea conveniente indagar algo más en la formulación jungiana del trickster en tanto que arquetipo antes de continuar desarrollando las distintas aplicaciones del término.

Un arquetipo es la figura mítica que corresponde a una vivencia interior tal y como se reflejan en el inconsciente colectivo de la humanidad (de ahí su universalidad) y del cual salieron originariamente. Este término hace referencia

⁷⁸⁷ Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York, Schocken, 1955; Joseph Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology*, New York, Viking, 1959; Evans-Pritchard, *The Zande Trickster*, Oxford Library of American Literature, Clarendon P., 1967; Laura Makarius, “Le Mythe du ‘Trickster’.”, en *Revue de l’Histoire des Religions*, 1969, 175:57-46; Brian V. Street, “The Trickster Theme: Winnebago and Azande”, en Andre Singer and Street, *Zande Themes: Essays Presented to Sir Edward Evans Pritchard*, Totowa, Rowland and Littlefield, 1972, pp. 82-104; Ellen B. Basso, *In Favor of Deceit: A Study of Tricksters in an Amazonian Society*, Tucson, Arizona U.P., 1987.

⁷⁸⁸ El ensayo de Jung se cita, según las convenciones bibliográficas, como parte de sus *Obras Completas* (Princeton, Princeton U.P., 1959, vol. 9/1, p. 456-88), sería reeditado en *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Princeton, Princeton U.P., 1969. Originalmente, este ensayo era la parte 5 de un volumen colectivo, *Der Göttliche Schelm: Ein Indianischer Mythen-Zyklus*, Zürich, Rhein Verlag, 1954, que se publicaba junto con las contribuciones del propio Radin y de Kerényi.

⁷⁸⁹ Pelton, Robert, *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, 1980, pp. 228-234. Mi propia postura en esta cuestión es la de dar al término arquetipo un poco más de flexibilidad del que le concede Pelton, para permitir de este modo una pluralidad de personajes que puedan anidar dentro de la matriz arquetipal del trickster. En qué medida esta interpretación se aleje de la intención originaria de Jung es una cuestión que puede prestarse a discusión; no obstante, no he encontrado hasta ahora evidencias que descarten de forma rotunda este uso del término arquetipo. Mas bien parece que el carácter colectivo y abstracto del término se presta a su concreción en figuras específicas que se manifestarían en distintos contextos culturales: el mismo arquetipo-trickster es la liebre para unos, el zorro para otros, un viejo emperador o un joven héroe, e incluso un dios-niño. Este tema será tratado con mayor detalle más adelante dentro de este capítulo.

a otro, *psicogenia*, que indica una estructura arquetípica muy antigua, “fiel reproducción de una consciencia humana aún no desarrollada en ningún aspecto que apenas ha dejado atrás el nivel animal.”⁷⁹⁰ El arquetipo es bipolar, tiene siempre el potencial para ser su opuesto y se rige por la lógica compensatoria. Así, para Jung el trickster es la sombra del héroe, su lado negativo (por eso el trickster puede ser un héroe humano o un vampiro sin perder su función característica). Otros arquetipos serían la Madre Universal, el Ayudante o la Figura Diabólica. En el ensayo de Jung parecen confundirse varias figuras arquetipales, sobre todo la del loco, el chivo expiatorio y el *clown* o bufón, cuyos atributos aparecen comprendidos dentro del término común *trickster*. Además, Jung asocia la figura del trickster con la figura del *daimon* o incluso del diablo en tanto que *simmia dei*. También aparece como doble paródico del chamán y de la figura del salvador, en tanto que tienen en común estar sometidos a ciertas formas de tortura o sufrimiento físico y mental en el proceso de adquisición de sus poderes mágicos. Dicho de otro modo, el trickster es el *dopplegänger*, la imagen especular del *id* inhibido que sale una y otra vez a la superficie. El hombre moderno, dice el psicólogo, vive constantemente acechado, por debajo de todas sus racionalizaciones, por la sombra de los impulsos antisociales, de lo que desea hacer pero no se atreve. Así, su función combinaría por un lado un desdoblamiento de personalidad en la que aflora el impulso reprimido, y por otro la personificación colectiva de ese impulso en la forma de una figura mitológica. Esta figura aparece vinculada con determinado tipo de prácticas, muy comunes en el medievo, conocidas como las “Fiestas de los Locos”, en que las jerarquías y las formas de conducta se invertían por un día, para dar de ese modo salida a la frustración ocasionada por las condiciones de vida en sociedades altamente represivas. Esto es lo que Mijail Batkin denomina *espíritu carnavalesco*.

Desde el planteamiento psicogenético jungiano, el trickster corresponde con un estadio infantil o primitivo de lo que califica, con una terminología que suena fuertemente a hegelianismo, la “historia del desarrollo del espíritu”. Esta etapa se correspondería con una infancia de la civilización. En un cierto momento, una cultura (por ejemplo los indios de las praderas) que ha alcanzado un determinado grado de desarrollo, siente la necesidad de separarse de su estadio anterior más primitivo. Para ello inventa el mito del trickster, como reflejo colectivo de esa sombra individual que es el ello. En este proceso se dan a la vez, paradójicamente, un esfuerzo por desvincularse del pasado y el movimiento inverso, de revincularse con los orígenes a través del relato, que funciona como un recordatorio. Esto es también lo que sucede con la memoria de los deseos inconfesados, que nunca es plenamente reconocida y, por ello, nunca se la deja definitivamente atrás. Esto explicaría una de las propiedades más llamativas y definitorias del trickster: su inconsciencia. Es tan inconsciente que sus miembros pueden separarse del

⁷⁹⁰ Jung, *op.cit.* p. 244.

cuerpo y convertirse en otra cosa (el pene, verbigracia), o dar lugar a situaciones cómicas, como la de que su mano derecha se pelee con la izquierda. Por eso también el sexo para el trickster es facultativo, y puede convertirse en hembra e incluso concebir, con lo que Jung parece sugerir que se encuentra en un estado de indeterminación sexual, una especie de perversidad polimorfa morfológica y psicológica. Esta tensión psicológica que lo constituye, entre la tendencia a salir del antiguo estado y la de no olvidarlo tiene, según Jung, propiedades psicoterapéuticas, que se manifiestan en la reacción ante el relato. En lugar de mostrar desagrado, los indios ríen al escuchar los desaguisados del trickster, y así se reconcilian con sus propias tendencias antisociales inhibidas. “La figura produce efecto porque de manera encubierta participa de la psique del espectador, apareciendo incluso como un reflejo de la misma, aunque no sea reconocida como tal. [...] En parte amenazadora, en parte ridícula, su figura está al principio del proceso de individuación.”⁷⁹¹

Siguiendo los pasos de Jung, Kerényi aplicará el modelo de la psicología al trickster, escogiendo como campo de análisis la mitología griega, en particular la figura de Mercurio, y poniendo de manifiesto la arbitrariedad de su carácter como “enemigo de las fronteras”. Otros autores han profundizado en ciertos aspectos del Mercurio o Hermes Trimegistro de la tradición alquímica, que, como depositario del saber arcano de la transformación de las sustancias, conecta parcialmente con esta faceta del trickster. Otro aspecto que merece resaltarse, desde el punto de vista de la psicología, es la fuerte vinculación entre el trickster, el payaso y la locura. La diferencia entre el loco y el trickster sería, según Helen Lock, que, mientras que el primero solo se imagina que juega, cambia la realidad pero solo en su cabeza, el trickster actúa sobre el mundo de manera performativa. “A diferencia del loco, el trickster pretende cambiar las reglas del mundo real, es el extraño insignificante [*lowly outsider*] que al mismo tiempo es lo suficientemente poderoso como para transformar o reconstituir el interior, o incluso para borrar la existencia de ambos lados”. O, en palabras de Bernard Shaw: “El hombre razonable se adapta al mundo; el insensato persiste en tratar de que el mundo se adapte a él. Por tanto, todo progreso depende del hombre insensato.”⁷⁹²

El profesor Yuri Manin va a fijarse sobre todo en los aspectos en que la intensidad psicológica del trickster se pone en marcha a partir de la risa, la broma o el ridículo, cuando el núcleo semántico del complejo de trickster es el conflicto de la cultura que germina dentro de un estadio pre-cultural, natural.

⁷⁹¹ Jung, *op.cit.*, pp 254-255.

⁷⁹² Karl Kérenyi, “The Trickster in Relation to Greek Mythology”, en Radin 1955 (*op.cit.*), pp. 171-91; Charles Nicholl, *The Chemical Theatre*, Routledge & Kegan Paul, 1980; William Willeford, *The fool and his sceptre: A study in clowns and jesters and their audience*, London, Edward Arnold, 1969; Helen Lock, *Transformations of the Trickster*, Southern Cross Review, 2002; Bernard Shaw, “The revolutionist handbook”, en *Man and Superman: a comedy and a Philosophy*, England, Penguin Books, 1988.

La discordancia interna del trickster, que señalábamos antes, explota las formas de armonización de cultura y naturaleza a través de la tradición. El juego, la travesura y el chiste emergen, según este autor, como resultado de un triunfo transitorio de la cultura dentro de este conflicto, como su representación domesticada y emocionalmente simplificada. El “complejo de trickster” (algo así como lo que la folk psychology ha llamado “complejo de Peter Pan”) al que se refiere Manin sería, una reluctancia pertinaz a sobrepasar el estadio infantil o juvenil, tanto en sentido ontogenético como filogenético. El trickster, como el adolescente, es inconformista, le gusta romper las normas, y como el niño ama inventar palabras e imágenes. Esta fusión entre curiosidad y afán autodestructivo es la característica más marcada de la figura mitológica, así como de un estadio del desarrollo psíquico, por lo que Manin asocia la figura del trickster a las psicopatologías propias de la infancia y de la adolescencia. El sentido arcaico de lo cómico no tiene por qué coincidir con lo que hoy día consideramos divertido, puede ser también terrible y a menudo resulta en dolor o surge de él. Como el adolescente, el trickster expande los límites de su mundo, de la cultura en la que habita, y lo hace poniéndolos a prueba. Este efecto desestabilizador e inicialmente destructivo queda neutralizado mediante la risa, que convierte todo en un juego, y es la forma en que la comunidad de adultos manifiesta su connivencia con la travesura, permitiendo así temporalmente la transgresión de esos límites.⁷⁹³

Más recientemente, la superación del modelo jungiano a través del análisis cultural postmoderno y feminista ha permitido a la autora Ricki Stephanie Tannen plantear, desde una perspectiva innovadora, una reformulación de la figura del trickster. En *The Female Trickster, The Mask That Reveals*, Tannen introduce una nueva forma de concebir el arquetipo. Si Jung nos aportaba la tendencia a formar representaciones a partir de un motivo que puede variar en gran cantidad de detalles sin perder su patrón básico, Tannen define el arquetipo, más específicamente, como una imagen del inconsciente que activa lo individual y lo colectivo, y que puede encontrarse en cualquier artefacto cultural imaginativo, tal como historias, mitos, películas o iconos culturales pop. Su metodología se basa en la *lectura* en tanto que proceso de intervención activa que es capaz de cambiar el funcionamiento de la imaginación de un individuo y tiene la capacidad de transformar la conciencia. La lectura imaginativa y activa se convierte así en una relación dialógica entre el texto y el lector, que puede transformar tanto lo que está en la superficie como los niveles estructurales profundos de la psique (entendida esta última como la totalidad de los procesos psíquicos, conscientes así como inconscientes). Tannen toma del antropólogo Victor Turner el concepto de *liminalidad*.⁷⁹⁴ El trickster se ubica en ese espacio psíquico en el que nuevas energías pueden

⁷⁹³ Yuri Ivanovich Manin, “The Mythological trickster: a Study in Psychology and Culture Theory” en *Piroda*, 7, 1987, pp. 42-54 (en ruso, traducción de Dimitri Manin).

⁷⁹⁴ Victor W. Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, New York, Cornell U.P., 1967, p. 106.

manifestarse antes de ser transportadas a la conciencia de una comunidad. Por otro lado, da una significación más precisa al concepto de autoridad, con el fin de respaldar su reivindicación feminista de una nueva lectura de los roles femeninos en la ficción. Por *autoridad* entenderíamos, en este caso, que un individuo es capaz de mantener una identidad estable mientras habita un terreno liminal. Este concepto aparece estrechamente ligado a la afirmación de autonomía corporal, lo que significa que el individuo se sienta libre para elegir una conducta intencional con respecto al uso de su propio cuerpo. En el caso de las mujeres esto significaría, sobre todo, la capacidad de moverse libremente y el control de sus capacidades reproductivas.

El trickster femenino, como lo llama Tannen, es una fase crucial en el proceso de individuación, y se diferencia del trickster tradicional en tres aspectos fundamentales. Primero, está encarnado en un cuerpo femenino dotado de autoridad psicológica, agencia física y autonomía corporal. Segundo, es característico el uso del humor y la ironía para subvertir y transformar las condiciones de opresión en que la mujer se encuentra en los sistemas patriarcales. El humor es así más que una revuelta, una auténtica potencia revolucionaria que altera el orden establecido. Tercero y último, esta revolución psicológica y cultural se lleva a cabo en la construcción de una conciencia que se niega a convertirse en víctima. El modelo literario que utiliza la autora para encarnar a este trickster femenino son las mujeres detective de algunas novelas policíacas de tono postmoderno. El arte (en este caso la novela pop) tiene la potencialidad de cambiar la realidad, transformando el género de la novela policíaca, el canon. “Su truco es postmoderno, dice Tannen, porque al construir puentes impulsa la comunicación a través de la diferencia y la diversidad. [...] ... estas mujeres poseen agencia en el sentido de identidad psicológica.”⁷⁹⁵

Esta idea del trickster femenino no es en absoluto incompatible con el estudio del folklore de las culturas tradicionales, en las que aparecen efectivamente personajes femeninos con las características del trickster, aunque es cierto que de manera excepcional. Esto no se debe a que haya algo en la identidad del trickster que lo haga intrínsecamente masculino; de hecho, uno de sus rasgos más sorprendentes, como ya lo señalara Jung, es su plasticidad con respecto al género. Lo raro de los especímenes femeninos del trickster se debe, con toda probabilidad, a que las características que lo definen, principalmente la libertad de movimientos, la autonomía y la capacidad creadora, suelen estar reservadas en las culturas tradicionales a los hombres. En cualquier caso, la propuesta de Tannen no es en absoluto única en su especie. Ya en 1998, Marilyn Jurich había publicado su libro *Scherezade's Sisters: Trickster Heroines and their stories in the World Literature*⁷⁹⁶, donde acuña el término “Trickstar”. El modelo de este tipo de personajes es la protagonista

⁷⁹⁵ Ricki Stefanie Tannen, *The Female Trickster. The Mask that Reveals*, London, New York, Routledge, 2007, p. 10.

⁷⁹⁶ Westport, Greenwood Publishing Group, 1998.

de Las Mil y Una Noches. Una mujer astuta que crea un mundo con sus palabras en el que atrapa a los hombres para protegerse de su violencia. Su poder se basa en la imaginación, no en la mera verborrea. Mediante sus palabras, Sherezade despliega un universo potencial en el que se transforman algunos valores y otros se conservan. A través de sus cuentos, la hija del visir consigue salvar la vida noche tras noche, dosificando sabiamente el suspense, y el sultán “descubre” que no todas las mujeres son perversas por naturaleza, que son individuos y algunas incluso pueden ser dignas de admiración. Aprende a apreciar el sutil intelecto de una mujer (una mujer en particular, y no como muestra de un género) y no sólo a considerarla como un objeto sexual. En lugar de tratar de razonar con su asesino potencial recurriendo a su sentido de la justicia, Sherezade decide seducirlo mediante una narración interminable. Estas tácticas implican el uso de la voz, la gestualidad y la retirada a tiempo: *power must be tricked out of power, and the powerless have only the trick as their resource*.⁷⁹⁷ Otro caso de este tipo sería la mujer que se disfraza de abogado para defender su propia causa, como Portia en *El mercader de Venecia* o la joven del cuento marroquí *El joven y el abogado que fue una princesa*⁷⁹⁸.

La figura del trickster también ha sido usada como objeto de análisis en el campo de la narratología comparada con un éxito notable. Partiendo de las tesis de Seyla Benhabib y Edward Said, Kathleen Glenister Roberts trata de aplicar un modelo de dialéctica intercultural a algunos de los textos principales de la construcción del otro en Occidente, con la intención de demostrar que, en realidad, los discursos sobre el “otro” sirven más que nada para dar forma a la construcción de la propia identidad.⁷⁹⁹ Así, los textos orientalistas no nos hablan tanto del otro oriental como del propio yo occidental, que se construye por oposición. Sirviéndose del paradigma comunicativo de la retórica y la persuasión mediante la narración que constituye una determinada identidad (en este caso la identidad europea) Roberts da un especial énfasis a la importancia de los procesos de apropiación y reapropiación por parte de una cultura de los patrones narrativos básicos. Los temas narrativos, sostiene la autora, son similares en las distintas épocas y culturas, sin embargo cada cultura da cuenta de ellos de forma diferente. En este proceso de reapropiación se da lo que la crítica cultural contemporánea conoce como fenómenos de hibridación, o diálogo intercultural, en los que el yo se define a partir de su diferencia con el otro. El rol de estas formas narrativas es

⁷⁹⁷ Jurich, *op.cit.* introducción, p. xvii.

⁷⁹⁸ Pinhas Sadeh, *Jewish Folktales*, Garden City, New York, Doubleday, 1987, p. 277-279. Una versión similar es el cuento rumano *La chica que fingió ser un chico*, ambos citados en Marilyn Jurich, “Mastermaid to the Rescue! Tricks, trickstars and tricksters transforming gender roles and Folktale Study”, en C.W. Spinks, *Dance of Differentiation. Trickster and Ambivalence*, Madison, Atwood Publishing, 2001, pp. 21-33. El concepto de *mastermaid*, acuñado por Smith Thompson, refleja la función actancial de la chica que actúa como ayudante en el viaje del héroe, y no como mero objeto.

⁷⁹⁹ Seyla Benhabib, *The claims of culture*, Princeton, Princeton U.P., 2002; Edward Said, *Orientalismo* (1997), Madrid, Debate, 2002; Kathleen Glenister Roberts, *Alterity and Narrative. Stories and the negotiation of Western Identities*, Albany, New York U.P., 2007.

fundamental en la constitución de los espacios públicos, y la propuesta de una revisión constante y crítica de la genealogía y evolución de estas narraciones es el objetivo central del libro. Otro aspecto fundamental en su enfoque lo constituyen los aspectos performativos que se dan en el acto de narrar: el cuento no sólo es concebido como un artefacto cultural, sino que es algo más, una obra de arte viva, en permanente cambio⁸⁰⁰. El estudio de las formas retóricas y performativas en las que los hablantes juegan con las narrativas da lugar a una nueva disciplina, en la encrucijada entre la antropología y los procesos culturales entrópicos, que Roberts llama *entropología*.

En el capítulo séptimo, titulado *The Rhetoric of Possibility: Trickster the Post-modern Hero*, la autora da una significación precisa al rol del trickster como héroe cultural. En el momento de la transformación cultural, el único héroe es aquél que puede contarle a su auditorio precisamente aquello que quiere oír⁸⁰¹. Esto implica una cierta forma de *complejidad* cognitiva, en la que las culturas no se consideran como totalidades discretas, sino como entidades híbridas, compuestas a través del discurso. La multiplicidad inherente al trickster da lugar a una apertura dentro del horizonte de posibilidades de la propia narración. El trickster es un habitante de los márgenes, más liminal que marginal. En el ritual de paso, el momento liminal tiene lugar cuando los iniciados son separados o segregados de su situación anterior para pasar eventualmente a un nuevo estatus. Este tránsito implica una cercanía con lo sagrado que es peligrosa pero se presenta como la oportunidad para adquirir poder. Este poder implica la capacidad de traspasar las fronteras; como en el caso del candomblé brasileño, en que se invoca a Eshu, otra de las formas tradicionales del trickster, señor de los caminos, los márgenes y las encrucijadas. El trickster como metáfora de la posibilidad no se define por qué o quién es, sino por lo que hace y dice. Todo en él sugiere potencialidad: sus rasgos físicos (fragilidad, labilidad, cambio de forma...), el lenguaje que usa, lleno de dobles sentidos, su modo de actuar, las situaciones en las que se encuentra... Las acciones del trickster son el reflejo de una creatividad pragmática y una flexibilidad, la habilidad para concebir más de un tipo de relación con los demás y la habilidad de modular o inventar una variedad de historias sobre la propia capacidad como agente⁸⁰². El trickster posmoderno moldea distintos rostros o máscaras a medida de su interlocutor; está fragmentado, pero en la fragmentación reside su principal ventaja. Su función como mediador sirve como modelo para el diálogo intercultural y produce la apertura, la disolución de los límites en la narración: “La apertura depende del reconocimiento de que la alteridad y la narrativa son empresas universales que,

⁸⁰⁰ R. Bauman, *Verbal art as performance*, Prospect Heights, IL, Waveland Press, 1984; - *Story, performance and event*. Cambridge, Cambridge U.P., 1986.

⁸⁰¹ Roberts, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁰² E.B. Basso, “The trickster scattered self”, en C. Briggs (ed.), *Disorderly discourse: Narrative, conflict and inequality*, New York, Oxford U.P, 1996, pp. 53-71.

sin embargo, son evaluadas e interrogadas con los sesgos históricos y pueden ser reivindicadas a través de prácticas narrativas puestas en cuestión”.⁸⁰³

Siguiendo en esta línea más política de la crítica cultural, hay casos de tricksters que se han convertido en verdaderos modelos para el análisis de cuestiones relacionadas con el problema racial, como es el caso del Hermano Conejo o Brer Rabbit. Conocido a través de los *Cuentos del Tío Remus* de Joel Chandler Harris, este personaje es un caso particularmente claro de mediador intercultural. Fue desarrollado, como hemos dicho, en el cruce entre las tradiciones africana y amerindia llevado a cabo por los esclavos negros de norteamérica y otras colonias, como la Martinica. Debido a su evidente debilidad física, el conejo debe usar su ingenio para vencer la violencia hegemónica del hombre blanco, encarnado en estos cuentos por el obtuso Hermano Oso y el mezquino Hermano Zorro, cuyo objetivo principal es, claro está, comerse al Hermano Conejo. Pero este último tampoco encarna al esclavo negro puro, sino que más bien es concebido como la personificación del mestizo que ocupa una posición intermedia entre los lenguajes de la raza de los amos y los esclavos que no han experimentado la aculturación. Las estratagemas del conejo son la manera creativa en que la comunidad de esclavos responde al fracaso de sus opresores a la hora de dirigirse a ellos en tanto que seres humanos, pero el trickster también es, en parte un renegado de sus propios orígenes, desarraigado y forzado a existir entre dos mundos, ninguno de los cuales lo acoge completamente de buen grado. Por ello, el conejo mestizo tiene que crear sus propios símbolos desafiando la lógica perversa de sus amos, pero sin hacerlo abiertamente. Es a la vez un superviviente que personifica la idea del *conatus* spinoziano, la persistencia en el ser, y una fuerza resignificadora que pone en tela de juicio la antropología del colonizador. Por ello, representa una ética y una semiótica de la emancipación. Apropiándose del lenguaje del opresor, el trickster juega con dobles sentidos para compensar su inferioridad de condiciones físicas, y así consigue escapar una y otra vez al acoso de la fuerza bruta y del ingenio malévolos de sus perseguidores. El hombre o la mujer conejo son el negro o la negra cuya fuerza de trabajo o potencial sexual considera el hombre blanco que están a su entera disposición para consumirlos y devorarlos. Así, en el folclore martiniquense, el *Compère Lapin* habla un francés refinado, es listo y sin escrúpulos, y se lo identifica con la figura del mulato que hace lo que sea necesario para ascender en la escala social, lo cual lo vuelve susceptible. Habla con una característica entonación nasal y su educación le permite incluso manejar un poco de latín. A menudo el carácter pretencioso del mulato queda al descubierto, como en la historia del muñeco de brea, una de las más conocidas de los ciclos del Hermano Conejo⁸⁰⁴.

⁸⁰³ Roberts, *op.cit.*, p. 20.

⁸⁰⁴ En esta historia, el Hermano Oso y el Hermano Zorro tienden una trampa al Hermano Conejo, modelando un muñeco de brea y vistiéndolo con ropas para que parezca una persona. Lo dejan en una encrucijada, y al pasar por delante el Hermano Conejo le saluda sin obtener respuesta. Tras

Este carácter problemático de la imposible integración del trickster puede comprobarse en la literatura, como sucede en la novela *Tar Baby* de Toni Morrison (1982) en la que un oportunista fugado trata de seducir, o es seducido (esto no queda muy claro en la novela), por una joven y bella mestiza que vive al margen de sus raíces negras gracias a la apariencia que le brinda su piel clara. El tema de “hacerse pasar por” es bastante frecuente en este tipo de novelas, como en *Passing* de Nella Larsen (1929), aunque en el caso de la novela de Toni Morrison la cuestión no es tanto el hacerse pasar por blanco como el miedo a dejarse implicar emocionalmente, quedarse pegado al otro que inicialmente se trataba de seducir para obtener algún tipo de beneficio. Es la clásica historia del cazador cazado, una de las situaciones en las que a menudo se encuentra envuelto el trickster. La novela contemporánea utiliza la figura del trickster de manera explícita en diversos contextos narrativos. Este es el caso de los escritores Gerald Vizenor, Jane Downing y Muriel Grary.⁸⁰⁵ Así, la crítica literaria, además de la narratología, ha sido un campo fecundo para todo tipo de colaboraciones colectivas, como lo demuestra el volumen presentado por Harold Bloom, *The Trickster*. En él se analizan varias figuras de la literatura occidental, desde Ulises⁸⁰⁶ hasta Yago y los bufones de Shakespeare, Huckelberry Finn, los personajes picarescos de Boccaccio y Chaucer, e incluso el protagonista de la novela de Kerouac, *On the Road*.

Por último, no quisiera terminar este repaso a la producción literaria en torno al tema del trickster pasando por alto la contribución de Kenzaburo Oé, *M/T y las Maravillas del Bosque*. En la novela, parcialmente autobiográfica, hallamos una reflexión explícita sobre esta figura universal, encarnada en el personaje de Meisuke, héroe local de los relatos de la aldea japonesa perdida en medio de las montañas que la abuela del narrador le contaba cuando era niño. En este caso el trickster aparece contrapuesto a otro arquetipo, el de la Gran Madre (de ahí las siglas M/T), en un curioso contraste con las teorías del trickster femenino que acabamos de mencionar. Si en el caso de la trickstar se trata de una figura femenina que resiste frente a un universo patriarcal, Oé nos muestra justo la escena contraria. El trickster en los cuentos de la aldea del bosque es un duende diminuto (a veces también un conejo) cuyas travesuras se desarrollan dentro del espacio opresivo de una figura matriarcal

repetir la interpelación en vano varias veces, el trickster acaba por enfurecerse y golpea al falso interlocutor, quedando así atrapado en la pegajosa substancia. Los cuentos del Tío Remus suscitaban gran interés por parte de Ezra Pound y T.S.Elliot, como puede comprobarse en la correspondencia entre ambos, de las décadas de 1920 y 1930. Dos estudios interesantes sobre la función de este trickster con relación a cuestiones raciales son: Henry Gates, “The Blackness of Blackness: A Critique on the sign and the Signifying Monkey”, en Julie Rivkin (ed.) *Literary Theory: An Antology*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004; Earl Jr. Riggings, *Dark Symbols, Obscure Signs*, Maryknoll, New York, Orbis Books, 1993.

⁸⁰⁵ Gerald Vizenor, *Griever: An American Monkey King in China*, Minnesota UP, 1986; *The Trickster of Liberty: Tribal Heirs to a Wild Baronage*, Emergent Literatures, 1988; Muriel Grary, *The Trickster*, London, Harper Collins, 1995; Jane Downing, *The Trickster*, Canberra, Pandanus Books, 2003.

⁸⁰⁶ Para un análisis de la figura de Odiseo como trickster, vid. Franco Maiullari, *Omero anti-Omero: le incredibili storie di un trickster gullare alla corte micenea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2004.

omnipresente, una gigante-madre cuyo poder nunca es cuestionado por los juegos del trickster. La relación entre ambos, que reproduce la relación entre el nieto que escucha y la abuela narradora es de amor/odio, una relación de mutua dependencia. Al comienzo de cada historia, la fórmula que se repite pone de manifiesto es estatus relativo y ambiguo de la veracidad del relato:

*Zas, esta es la historia. Verdadera o falsa, cualquiera sabe. Pero como es una vieja historia, debes escucharla creyéndola verdadera, aunque fuera falsa. ¿De acuerdo?*⁸⁰⁷

(Entonces, el que escucha debe contestar “¡Sí!” con fuerza, porque esa es la condición necesaria para que de comienzo el relato.)

La cuestión de la actitud del trickster como manipulador de signos con respecto a lo que cuenta, o del narrador del relato y su auditorio con respecto al sentido de lo narrado y a las formas que adopta la narración, nos lleva a otro campo de aplicación de esta multifacética figura. Dentro del terreno mixto de la semiótica y la filosofía del lenguaje, C.W.Spinks ha puesto de manifiesto la similitud entre el trickster y el signo lingüístico, que consiste precisamente en su dualidad, lo que Spinks llama la “danza de la diferenciación”. Como sabemos por la obra de Deleuze, una de las formas más comunes de poner de relieve la diferencia es produciéndola a partir de una cadena de repeticiones infinita.⁸⁰⁸ El trickster, en su danza liminal en torno a las fronteras de la significación, invierte el juego y crea nuevas combinaciones, nuevas posibilidades de sentido. En una obra anterior⁸⁰⁹, Spinks definía los *signos marginales* como aquellos que, por ocupar una posición desplazada respecto del centro semiótico son sometidos más fácilmente a cuestionamiento, confusión, engaño o procesos creativos. De este modo, la marginalidad promovería la función generativa del lenguaje. Según Spinks, la función del trickster es ser el punto de transición entre el objeto-referencia y la forma que le da el intérprete, un nodo de articulación del lenguaje entre el referente y el significado como apropiación y producción de sentido. La ambigüedad inherente a la figura del héroe que da a una cultura sus herramientas (el lenguaje, el fuego...) es la ambigüedad del lenguaje natural, con sus dobles sentidos y múltiples interpretaciones posibles. El trickster es un transformador, el que otorga los dones semióticos, el arte, las herramientas, las artes y los oficios, mediante los que el ser humano transforma el mundo y se transforma a sí mismo. Él es también quien hace y deshace las fronteras, el señor de los caminos, las encrucijadas y los límites, que opera en los bordes de la cultura y cuya actividad es crítica performativa, puesta en acto a cada momento por lo que el relato dice que hace o dice el trickster. Su danza

⁸⁰⁷ Kenzaburo Oé, *M/T y la historia de las maravillas del bosque*(1986), Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 33.

⁸⁰⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición* (1968), Amorrortu, 2002.

⁸⁰⁹ Las dos obras a las que me refiero son “Trickster and Duality”, en Spinks, *op.cit.*, pp. 7-19 y *Semiosis, Marginal Signs and Trickster: a Dagger of the Mind*, London, Macmillan, 1991.

“marginal” fabrica dobles sentidos, debido a su carácter intrínseco: es un patrón universal, así como una forma específica del acto cultural que es la narración. También en el signo hallamos, desde la gramática estructural de Saussure y la gramática generativa de Chomski, esa dualidad, esa ambivalencia entre el significante y el significado.

“Escapar al eterno presente es construir un universo de negación”, nos dice Spinks. Usamos la negación para señalar con el dedo un mundo análogo, para estructurar un *continuum* dentro de la comprensibilidad, y para tejer la narrativa de la cultura.”⁸¹⁰ La premisa de este discurso es que vivimos en un mundo semióticamente polarizado, en el que un signo que remite a otro signo es un signo generativo, capaz de adaptarse a nuevas circunstancias a través de la interpretación. Aquí se hace manifiesta la influencia del concepto derrideano de *différance* o deslizamiento del significado, y las teorías de la semiótica generativa de Peirce. La *chora*, que Spinks denomina *T-point* se produce cuando los bordes de una cultura se vuelven fluidos, y esa inestabilidad favorece el juego y la meta-comunicación entre significantes. La propia elección del ejemplo por parte del autor es un buen ejemplo de cómo sucede esto, puesto que, en griego clásico, *chora* es el espacio intermedio, el trecho o intervalo en el que se produce el cambio de significación; pero el término homófono *chorós* indica precisamente la danza en rueda, el coro de danzantes que, en su movimiento circular generan ese espacio indefinido en el que se producen los cambios en la significación. Se produce así un equilibrio metaestable, una “estructura disipativa” que produce y a la vez solventa parcialmente la angustia semiótica mediante el movimiento orbital, circular, del lenguaje. El trickster es fuente de problemas y malentendidos, y a la vez la única posibilidad para resolverlos, como la lengua. No se deja atrapar por las categorías, ya que su esencia es transformarlas y manipularlas a su antojo. Puede entonces concebirse el trickster no como un personaje, sino como una apertura a una multiplicidad de sistemas significantes, una herramienta de transformación de las reglas del lenguaje a través del uso de lo doble y lo negativo. En este sentido, Spinks alude a la relación con el término arquetipo al decir que “el trickster renueva el arquetipo atacándolo” y que “mediante esta danza de la diferenciación mantiene al arquetipo fuera de la *stasis* (estancamiento) y le da una vida que evoluciona.”⁸¹¹

Desde un enfoque similar, próximo a las teorías de Deleuze y Guattari, Inna Semetski analiza la figura del Loco en la baraja del tarot en términos de una semiótica del aprendizaje postmoderna. La percepción topológica del espacio que tiene el loco no está restringida por la geometría euclidiana. Del mismo modo, su mundo no está conceptualizado en términos de axiomas rígidos de la lógica proposicional. Por eso se le representa caminando al borde de un precipicio, que Semetski interpreta como el abismo de la libertad, el

⁸¹⁰ Spinks, 2001 (*op.cit.*), p.9.

⁸¹¹ *Ibid.* p. 15.

vórtice abierto de múltiples posibilidades o, por usar el título de un cuento de Borges, el jardín de los senderos que se bifurcan. El mundo para el trickster-loco es un todo indiferenciado al que él da forma caminando sobre el vacío, creando puentes a su paso. Por eso también pueden entenderse las historias del trickster como relatos sobre rituales de paso, en el sentido más literal: de lo crudo a lo cocido, de la naturaleza primitiva a la cultura, del niño al adulto. La autora coincide con las tesis de la psicología sobre el desarrollo intelectual y moral del niño, por ejemplo en Piaget, pero también con las categorías de Peirce. “En términos semióticos, el Loco es un signo del yo al comienzo de la constitución de su identidad, y viceversa, es decir, el yo mismo es un signo del proceso de crecimiento.”⁸¹² Esta figura encarna la capacidad de tomar decisiones en un mundo de pura posibilidad; es intencional pero todavía pre-consciente. En términos deleuzianos, su estado es el del *puro evento*, situado en la superficie de las cosas, pero poco a poco emerge a la autoconciencia mediante un desarrollo rizomático, que se designa como un proceso de devenir creativo [*a process of creative becoming*]. A medida que expande sus conexiones, se producen cambios en su naturaleza, una y otra vez modifica su esencia en la producción continua de subjetividad. Es por ello que el signo de tarot indica más un evento que una esencia, siendo por tanto una entidad relacional, un signo.

La subjetividad aparece aquí como un campo con múltiples niveles: el ser individual es primordialmente colectivo y plural; una variedad de posibilidades que se expresa mediante las cartas que se reparten sobre la mesa, un arquetipo que se encarna en un personaje, en una historia que leemos e interpretamos según ciertas pautas. En este sentido, Deleuze habla de la relación de doble causalidad, en que lenguaje y evento se convierten en posibilitadores el uno del otro, mutuamente⁸¹³. El mundo produce las posibilidades del lenguaje, y el lenguaje hace posible el mundo. La producción de la subjetividad depende de la habilidad del yo para afectar y ser afectado por otros, que se origina en lo que Deleuze llama el mapeado empírico de las diferencias. Durante el proceso de aprendizaje se llega a conceptualizar la experiencia del conflicto mediante la repetición, que permite recomenzar una y otra vez desde cero. Esta situación de olvido permanente, de vuelta a empezar o eterno retorno, es precisamente la posición en que se encuentra el desmemoriado Trickster, el Loco del Tarot, que encarna el puro deseo sin objeto definido, cuya única intención es divertirse, jugar. El espacio en el que se mueve es el espacio profundo, un lugar inhóspito y cambiante en el que se produce el crecimiento. El trickster no viola las fronteras, el sentido o las identidades establecidas de manera intencional; simplemente no las percibe, y al no verlas, tiene que inventarlas

⁸¹² Inna Semetski, “The Adventures of a Postmodern Fool or the Semiotics of Learning”, en Spinks (op.cit.) pp. 57-70. Otro estudio sobre este tema desde la perspectiva filosófica y semiótica, con una fuerte carga crítica es el de Anne Doueihy, “Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives”, en Hynes y Doty (eds.) *op.cit.* p. 193-201.

⁸¹³ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, New York, Columbia UP, 1990.

como si las pintara en el aire. De ahí la presencia destacada del loco en la cultura occidental y su vinculación con el artista. De ahí también que a menudo el Loco de la baraja sea representado como un ciego, igual que le sucede a menudo al trickster, envuelto en una distribución nomádica de identidades singulares y transitorias.

El rol fundamental y transformador del trickster con respecto al espacio no se limita, ni mucho menos, al espacio metafórico de la semiótica. Como demuestra la obra de David Turnbull, historiador de la ciencia especializado en la constitución de mapas e imaginarios colectivos geográficos, el trickster está también en el corazón de la empresa cartográfica, si bien bajo el signo negativo del elemento desestabilizador. En su obra *Masons, Tricksters and Cartographers: Makers of Knowledge and Space*, Turnbull se propone investigar las formas en que el conocimiento acerca del espacio es representado por distintos tipos de gente en distintos contextos (maestros constructores, navegantes de la Polinesia, especialistas en malaria...) con la intención de reexaminar de manera crítica la presuposición del carácter racional del conocimiento tecnocientífico. La propuesta de Turnbull es que no hay un solo modo de conocimiento del mundo, ni una forma técnica, científica y racional opuesta a otra popular y primitiva, sino muchas cosmovisiones que se entrecruzan. O dicho de otra forma, que el conocimiento científico es un ensamblaje de piezas heterogéneas. El trickster aparece en el centro de estos entrecruzamientos o ensamblajes como la figura que inventa nuevas formas de mapear el territorio a la vez que relativiza la versión hegemónica, sancionada por el poder político. Igual que el bufón es el único que se atreve a burlarse del rey, el trickster en su "locura" que no es sino otra lógica alternativa, cuestiona la versión oficial del espacio. Pero la burla tiene también un doble sentido: la excepción confirma el poder del rey, porque al fin y al cabo, el rey es rey, y su espacio es el espacio intersubjetivo, y el trickster no es más que un bufón cuyo espacio sólo puede verlo él. Así volvemos a encontrarnos con la distinción entre la figura del loco y el trickster. El trickster mitológico, liminal, tiene el poder de cambiar el mundo; el loco encerrado en su propia cabeza, marginado dentro del espacio social al que pertenece y que lo aísla, está privado de poder.

Así llegamos al final de este recorrido por las distintas disciplinas académicas que han encontrado en el trickster un objeto de interés. Antes de terminar esta parte, quisiera ofrecer sucintamente una lista de las características del trickster que han aparecido a lo largo de las últimas páginas para definir con mayor claridad esta figura tan difícil de aprehender, debido a su ductilidad. Otras listas han sido ofrecidas por otros autores, seguramente con un potencial explicativo mayor⁸¹⁴. Mi único objetivo aquí ha sido ser lo

⁸¹⁴ Ofrezco aquí tres ejemplos de otras clasificaciones. William G Doty, a partir de la figura de Hermes da las siguientes: 1. Marginalidad y cualidades paradójicas. 2. Aspectos eróticos y relacionales. 3. Función de creador/restaurador. 4. Mentiroso y ladrón. 5. Comedia e ingenio. 6. Arte de la interpretación (hermenéutica)

más exhaustivo posible en lo que se refiere los campos de actuación del trickster. Estas son los principales rasgos que hemos visto:

Ambigüedad Moral. El trickster puede aparecer como bueno o malo, listo o tonto según el contexto y el modo en que se interprete la historia. Muy a menudo se le presenta como un carácter egoísta o antisocial, pero aunque actúa maliciosamente, el resultado de su acción puede resultar en un beneficio para la comunidad.

Manipulador de signos, del lenguaje. Intérprete y mentiroso, el trickster tiene una relación muy estrecha con la actividad semiótica. Igual que en el punto anterior, frecuentemente sucede que él sea manipulado por otros y se deje engañar.

Fundador/transgresor de fronteras espaciales y de normas morales. Su carácter liminal le lleva a moverse siempre en el *entre mundos*.

Cambia de apariencia, e incluso de sexo. Es otra parte de su función liminal, de su ambigüedad respecto a los límites de la materia y del género, que moldea y que rebasa constantemente. El que todo lo desentraña, no puede ser fácilmente decodificado en términos de estructuras o categorías.

Mediador entre lo sacro y lo profano. Está en una relación difícil con la casta sacerdotal o los chamanes, los imita (a menudo con resultados desastrosos) y trata de robar sus poderes, pero no siente espanto sagrado ante el mundo de los espíritus, sino que su respuesta ante lo numinoso es la risa.

Humor. La ironía que da vuelta a la significación ordinaria es suya, pero también la risa salvaje, fuertemente vinculada al dolor ritual y al espacio misterioso del sinsentido. Posee el espíritu carnavalesco del payaso.

Creador del mundo. Como guía de su pueblo o iniciador de una estirpe real, el trickster se ve a menudo ayudando al demiurgo, o incluso sustituyéndolo en algunos mitos. El crea el mundo y lo modela continuamente mediante su imaginación, no de una vez para siempre como el demiurgo.

William J. Hynes da las siguientes características: 1. Ambigüedad y anomalía. 2. Engaño y manipulación. 3. Capacidad de invertir las situaciones. 4. Mensajero o imitador de los dioses. 5. Dador de forma. 6. *Bricoleur* sacro o profano.

El mismo autor propone las siguientes seis tesis sobre la función del trickster: 1. Los mitos del trickster producen satisfacción, entretenimiento. 2. Son válvulas de escape para la frustración social. 3. Reafirman el sistema de creencias dominante. 4. Los tricksters son aventureros y exploradores de lo psíquico. 5. Son también los agentes de la creatividad que trascienden las construcciones del monoculturalismo. 6. El metajuego del trickster disuelve el orden de las cosas en las profundidades del interminable juego de la vida.

Outsider. A menudo aparece como loco o extranjero, el extraño que viene de fuera y altera el ritmo interno de la comunidad.

Puerilidad. El niño de cabellos grises, viejo y anciano a la vez. Es tan antiguo como el mundo pero su personalidad es siempre inmadura, inconsciente, perpetuamente juvenil. De ahí su afición al juego y al meta-juego, que consiste en la toma de conciencia gradual de sí mismo en su relación con el mundo.

Híbrido. A menudo el trickster combina en un mismo relato rasgos humanos, animales y divinos.

Carácter escatológico. En los dos sentidos: relación con la muerte y los procesos fisiológicos de descomposición. En su forma más digna es Hermes psicopompo o San Pedro esperando a las puertas del cielo, pero también es cierto que los relatos folclóricos están llenos de alusiones crudas al sexo, la ingestión de alimentos o los excrementos.

Inversión. Engaño, robo, mentira, imitación paródica... no son para el trickster tanto señales de su voluntad de hacer el mal, sino indicadores de su función compensatoria respecto a las fuerzas civilizatorias de la cultura.

4.1.2. El trickster en la modernidad

A partir de lo anteriormente expuesto resulta evidente la ambigüedad y multiplicidad inherentes a la figura del “trickster”, así como su posible repercusión en el campo histórico y filosófico que constituye nuestro lugar de investigación. No obstante, pienso que es precisamente esta cualidad lo que convierte a dicha figura en una herramienta tan útil en nuestro cometido, ya que incluso los aspectos más ambiguos, como la irreductible duplicidad del trickster, contribuyen más a clarificar que a oscurecer numerosos elementos de la vida en el espacio público que ha terminado de tomar forma en las últimas décadas del siglo XVIII. Para ello me propongo utilizar una versión restringida del término, adaptándola a las necesidades de este estudio sin por ello traicionar ninguna de las características principales de esta figura arquetípica. Este uso específico del término requiere antes una explicación más detallada acerca de qué aspectos de la figura del trickster van a cambiar y cuáles van a mantenerse estables en el paso a la modernidad tardía, o, para ser más precisos en términos sociohistóricos, del paso de una sociedad estamental a una sociedad de clases.

Ya me he referido en varias ocasiones a un cambio en la forma de concebir las relaciones entre individuos (y entre éstos y el mundo) en términos de un

paso de la lógica de la representación, en la que el signo es una señal que se comunica por analogía con un núcleo significante interno y ontológicamente estable, a la lógica de la presentación. En esta última, lo importante para definir al sujeto no es su esencia, lo que es, sino lo que hace, cómo habla y actúa; es decir, cómo se comporta ante los otros. Uno es tal y como se presenta. Por ello, a la hora de presentar al trickster, intentaré fijarme menos en las cualidades esenciales que podemos encontrar en su figura que en el tipo de situaciones en las que se ve envuelto y cómo sale de ellas. Al fin y al cabo, lo que hace tan fácilmente reconocibles las historias de tricksters no son las características del personaje, algunas de las cuales cambian de un cuento a otro y de una historia a otra, sino precisamente el tipo de reacciones y situaciones que enmarcan el relato. Para dar cuenta de la personalidad del trickster en esa performatividad que le es inherente a su carácter, presentaré una galería de retratos en la que aparecen algunos de los más célebres personajes del siglo XVIII, algunos reales y otros ficticios.

Entiendo que esta decisión metodológica de tratar conjuntamente como casos del mismo rango a personas históricas y a personajes literarios exige una justificación. Con respecto a la discutible idoneidad de mezclar de esta manera figuras históricas y ficcionales, debo decir que, en el caso de la literatura dieciochesca, a menudo los autores que se autorretratan en sus memorias y otro tipo de literatura autobiográfica se transfiguran en personajes mucho más ficticios y menos verosímiles que otros personajes de obras más comprometidas con el impulso realista de la novela, y que nunca existieron en el mundo real. Sin duda, Tom Jones o Barry Lyndon son representativos en muchos aspectos de lo que podríamos calificar de experiencia auténtica, veraz; en tanto que los testimonios (autógrafos o no) que nos han llegado de personajes históricos como Cagliostro o Casanova, son indudablemente producto de múltiples mistificaciones, y de intereses de lo más variopinto. Más que entrar a evaluar cuestiones abstrusas y probablemente insolubles sobre la veracidad de las distintas formas testimoniales o literarias, he preferido tomar todas estas figuras en conjunto, atendiendo de nuevo y principalmente a su conducta y a las situaciones en que se encuentran, y no a la naturaleza ontológica de los personajes, reales o ficticios. Este segundo, y más potente, argumento a favor de la inclusión, tiene que ver con la definición en términos performativos y no esencialistas del carácter o la personalidad del trickster. No se trata de dar cuenta del ser-trickster de ciertos personajes, sino más bien de su capacidad de actuar y hablar, de presentarse haciendo uso de las estrategias clásicas del trickster.

Antes de pasar a explicar el tránsito del trickster de la modernidad antigua (Antiguo Régimen) a la modernidad reciente (capitalista y democrática), creo necesario hacer una especificación. Esta compete a la distinción entre la figura arquetípica y el personaje, en el uso que de estos términos vamos a hacer en el presente estudio. El arquetipo es un modelo que provee una variedad de formas; su potencialidad es infinita, o casi, aunque está definida por un tipo de

función precisa. Cada personaje es, por así decirlo, la encarnación de un arquetipo, su concretización en el espacio de una narración determinada, orientado según el contexto. Por ejemplo, el arquetipo del héroe tiene en Aquiles uno de sus personajes más célebres. En realidad, no es imposible tampoco que arquetipo y personaje coincidan, como en el caso de Don Juan, pero sólo en virtud del carácter vicario, representativo, de un personaje literario que se proyecta como modelo. Así, no todos los seductores son como Don Juan, ni todos los Don Juan tienen la misma personalidad: compárese el de Zorrilla con el de Molière, un libertino superficial, o con el de Mozart, que encarna el espíritu romántico. Y sin embargo, cuando oímos hablar de “un” don juan en indefinido, sabemos que se trata de la psicología del seductor, precisamente por ese carácter marcadamente arquetípico del personaje. Pero un personaje también puede fusionar en sí distintos arquetipos, como en el caso de Artaud o Van Gogh, que se presenta como artista y loco a la vez sin que ello plantee una contradicción interna, sino precisamente en tanto que el loco potencia la capacidad creativa del artista, y el artista nos dice de qué tipo de loco se trata (un loco creador)⁸¹⁵. En el caso del trickster, la cuestión probablemente sea más compleja, ya que en ocasiones parece pertenecer a un nivel más abstracto y englobante, por lo que a menudo comprende distintas combinaciones de arquetipos: está el trickster-loco (el bufón del rey Lear), el trickster-héroe (Odiseo) e incluso el trickster-dios-ladrón (Hermes). En estos casos, parece que el trickster rebasa la propia categoría jungiana, postulándose como un meta-arquetipo. Al fin y al cabo, una de las características más comunes del trickster es la de rebasar los límites de las categorías y disciplinas que se esfuerzan por atraparlo.

Dicho esto, debo continuar haciendo otra advertencia importante: el trickster nunca es una persona, ni siquiera es reductible a un sólo personaje. Mientras que el uso de esta categoría puede servirnos para comprender con mayor profundidad la función mítica de Hermes o el genio díscolo de Duchamp, pese a ello, no puede decirse de Hermes ni de Duchamp que éstos sean EL trickster, ni siquiera “un” trickster. El trickster es siempre, por definición una abstracción, un arquetipo, una figura, como supo acertadamente ver Jung. Eso quiere decir que cuando hablamos de tal o cual personaje como trickster, en realidad estamos sirviéndonos de una metonimia, tomando una manifestación o, por así decirlo, una “encarnación” del tipo ideal. Identificamos al personaje con su tipo no en función de una correspondencia ontológica y necesaria, sino en tanto que actúa o desarrolla una función que corresponde con el carácter disruptivo del trickster. En este sentido, me serviré de la terminología analítica del *type* y el *token*. El trickster siempre es el tipo, no una simple categoría, sino una meta-categoría, una categoría que engloba otras categorías y lo que es más, una potencialidad cuasi

⁸¹⁵ El ejemplo está inspirado en la apropiación de la figura de Artaud por parte de Michel Foucault en su Historia de la Locura en la Epoca Clásica, aunque, por supuesto, Foucault no usa el término trickster.

infinita de generar nuevas reglas para nuevas categorías. El trickster, como concepto abstracto, es una matriz generativa de formas que nunca se agota y es imposible atrapar por completo en una taxonomía fija. De ahí las diatribas de los antropólogos en torno a la imposibilidad de definir un carácter que, sin embargo, se encuentra prácticamente en todas las culturas conocidas, orales o escritas. Por eso a veces encontramos al trickster confundido con otros personajes arquetípicos, como el loco o el chamán, el héroe o el ser divino, y otras veces en franca contraposición, incluso enfrentándose a ellos dentro de la narración. Cada uno de los personajes que voy a presentar en los siguientes capítulos de este estudio sirven como muestras, casos concretos o *tokens* en los que podremos comprobar cómo actúa el trickster en lo específico.

A menudo se habla del carácter “marginal” del trickster; y no tengo ninguna objeción que hacer a esta definición, en tanto que significa que se mueve en los márgenes, a no ser por la connotación social que permea este término. Como este estudio está especialmente centrado, e incluso diría que “sensibilizado” ante los factores sociales que influyen en la constitución de la identidad, me parece que utilizar aquí ese término introduce un sesgo fatal para el planteamiento. Y es que el trickster puede ser el extranjero o el mendigo, el outsider misérrimo, pero también puede ser un semidiós, un rey o, en términos más generales, lo que ha dado en llamarse en “héroe cultural” o *culture-bringer*. En este último caso el trickster no es marginal (en el sentido de marginado o marginalizado) sino que ocupa un espacio central en la distribución del saber-poder de un determinado imaginario cultural. Para solventar este problema, optaré por definir al trickster como una figura liminal, que me parece ser un término mucho más apropiado⁸¹⁶. El trickster habita las fronteras, los límites entre la naturaleza y la cultura, lo sacro y lo profano, lo puro y lo impuro, lo serio y lo jocoso, el animal, el humano y el dios. Donde él está se encuentra la encrucijada de múltiples niveles, divididos a su vez en parejas dicotómicas. Su figura tiene una única característica fundamental, y es su irresistible dualidad, un estar dentro y fuera, una danza semiótica y nómada en torno a los límites que la cultura se autoimpone para preservarse y a la vez tiene que transgredir sus propias normas cada vez que quiere expandirse. El trickster es el agente de esa transgresión civilizadora que pone de manifiesto la barbarie, es el otro que muestra el yo que personifica una determinada identidad cultural, entre las muchas posibles. Pero en realidad es un error decir que se encuentra “dentro y fuera”, resulta preferible

⁸¹⁶ Para la discusión en el terreno académico entre el uso de los términos “liminal” y “marginal”, principalmente *vid.* Kathleen Glenister Roberts, “The Rethoric of possibility”, en *Alterity and Narrative. Stories and the negotiation of Western Identities*, Albany, State University of New York Press, 2007, p. 173- 175. En torno al desarrollo del concepto liminalidad y su aplicación a la figura del trickster, *vid.* Victor Turner, *The forest of symbols, Aspects of Ndembu ritual*, Ithaca, New York, Cornell U.P., 1987, p. 106; Murray Stein, “Review of Paul Friedrich, ‘The Meaning of Aphrodite.’”, *San Francisco Jung Institute Library Journal* 2 (1), 1982, pp. 18-22; John Beebe, “The Trickster in the Arts”, *San Francisco Jung Institute Library Journal* 2 (2), 1981, pp.21-54.

pensar que él es quien hace que el dentro y el afuera tengan sentido. Es su propio movimiento nómada, interminable, itinerante, preñado de diferencia y repetición *ad infinitum* es lo que hace que podamos hablar de un interior y un exterior de la cultura. Es nuestra mirada la que lo hace parecer intermitentemente dentro y fuera, saltando. Desde el punto de vista del trickster no hay dentro ni fuera, y eso es lo que lo dota de su increíble capacidad para relativizar, para poner de manifiesto que lo que es, por más que sea, podría asimismo haber sido de otro modo.

Algunos piensan que el trickster es una figura universal del folclore, otros lo ven como un operador semiótico, otros aún como una fase en el desarrollo psicogenético de la especie humana o del individuo, como un modelo de interculturalidad e hibridación e incluso como la encarnación de la postmodernidad, forma sin substancia en continuo movimiento, siempre distinto de sí mismo. Para nosotros, el trickster será, simple y llanamente, una forma de actuar, una forma de ocupar el espacio y manipular el horizonte de posibilidades que, en el mundo moderno, experimentará un cambio en el ecosistema cultural que le llevará a variar su función, al tiempo que cambian las condiciones del juego que juega. Explicaré esto de una manera más pormenorizada, de forma que se comprendan las implicaciones que tiene este cambio para el tipo de cuestiones que hemos venido tratando a lo largo de este estudio.

El hecho de que el trickster haya tenido tanto éxito en aplicaciones en todo tipo de ámbitos (en filología, feminismo, teoría de la raza, literatura o psicología), a menudo de la mano de autores que se reclaman de un modo u otro adalides de los valores de la postmodernidad, es algo que merece la pena ser observado más de cerca. Además de la característica flexibilidad de esta figura, que lo hace pasible de ser tratada como un cajón de sastre, un comodín o un todo-vale para cualquier tipo de enfoque, o mejor dicho, frente a esta visión excesivamente simplificadora, encontramos otra posible explicación de este éxito. Y es que el trickster encarna, mejor que ninguna otra figura (y desde luego mejor que cualquier otra figura heredada de las formas más arcaicas y recalcitranamente tradicionales) el carácter de la modernidad contemporánea. Amoral, egoísta, interesado, pero también creativo, divertido, superficial y travieso, ingenuo y malicioso, el trickster encarna también el espíritu del siglo XXI. Como dijo Paul Radin, cada generación se ocupa en interpretar el trickster de nuevo, ninguna consigue aprehenderlo completamente, pero ninguna puede darse sin él.

En las culturas primitivas, la función del trickster es la de transgredir la norma para que todo pueda seguir como era. En esto hay consenso entre los antropólogos estudiosos del tema que mencionábamos al principio de este capítulo. El trickster es el personaje antisocial que pone de manifiesto ante la comunidad la conveniencia de seguir las restricciones sociales y devuelve a los que escuchan el relato una imagen restaurada del lugar que ocupan dentro de la dinámica social. Algo parecido a lo que sucedía en la Edad Media durante la

Fiesta de los Locos. Su función desestabilizadora es fundamental para garantizar el orden: él es el ayudante torpe o malicioso del dios creador, a veces creador él mismo, pero también destructor, envidioso, mal imitador, paródico. Es el ladrón de los dones divinos que lleva a hurtadillas a las cuevas donde viven, en la miseria, los humanos. El trickster puede transgredir las normas porque nadie más puede hacerlo. Su estar entre dos mundos, su carácter de mensajero y transmisor le convierten en una criatura intermediaria que a veces es castigada por sus actos y a veces no.

Parece bastante claro, pues, que la función de estos mitos en las culturas tradicionales no es la de invitar a quienes los escuchan a salirse del camino establecido sino, por el contrario, enseñarles lo que sucede cuando alguien no autorizado rompe las reglas. Por eso la reacción más común ante las aventuras del trickster es la risa: risa que sanciona el castigo y la humillación pública del infractor, o bien una risa más sutil. Este último caso es el de Apolo cuando Hermes infante confiesa haber robado su ganado, pero lo hace mediante una mentira descarada que hace que la severidad del dios se quiebre; finalmente Apolo entrega a Hermes el cayado símbolo del guía de la sagrada grey, consagrando de manera oficial lo que antes sólo había sido un robo. O bien, en un caso idéntico, la risa de Yasoda ante el pequeño Krishna que, tras haber robado la mantequilla de su vasija, sostiene que él no ha robado nada, ya que la mantequilla le pertenece en tanto que habitante de la casa e hijo de la propietaria. La mentira y el robo de estos niños trickster ponen de manifiesto una posibilidad que antes no estaba ahí. Son lo que Lewis Hyde llama articulaciones de segundo orden, una forma de conectar la realidad y lo imaginario en la que, al cambiar la relación entre algunas pautas de conducta se está de hecho redefiniendo las propias pautas y las reglas a partir de las cuales van a ser juzgadas.

Una función más compleja se da en la relación con lo sagrado. Cuando el trickster viola un tabú, sea éste el tabú de la sangre o uno de carácter sexual, o ingiriendo elementos prohibidos, sucede algo extraño que pone de manifiesto la relación entre el espacio sagrado y la risa. En principio, lo sagrado está aislado de la risa, no permite su entrada en el recinto de lo misterioso trascendente; pero el trickster irrumpe en él con su risa, incapaz de estarse quieto, y comienza a hacer payasadas, imitando al sacerdote para burlarse de él o robar sus poderes. Pero este sacrilegio sucede también de manera ritual, de modo que el propio acto se convierte en parte del rito, refuerza el potencial mágico y sagrado del espacio que está mancillando con su risa, vuelve la risa algo sagrado, misterioso e incluso terrorífico. Si no estuviera el trickster allí para probarlo, el espacio sagrado y sus actuantes desconocerían la extensión de su propio territorio y sus límites. El trickster no es profano más que en el sentido propio de la actividad de profanación, que lleva a cabo sistemáticamente para probar (a la vez para poner a prueba y demostrar) el poder de lo sagrado. Pero estas cuestiones, por más fascinantes que resulten,

nos llevarían demasiado lejos del ámbito de nuestro estudio. Sin embargo, la conexión no es baladí, ya que en un mundo progresivamente secularizado como el mundo moderno, lo sacro ha perdido parte de su significación a la par que su lugar hegemónico, y con ella también la relevancia de lo profano y del acto de profanación. Entre el politeísmo y la secularización se extiende un territorio extenso y árido para el trickster: el monoteísmo cristiano. Aunque en formas populares y vernáculas se mitifica la figura del apóstol Pedro, por ejemplo, según las trazas del trickster⁸¹⁷, el cristianismo impone ya un patrón en el que el bien y el mal están claramente definidos y ninguna figura intermedia puede ser admitida si implica ambigüedad moral. Los seres intermedios del cristianismo, demonios o ángeles, son intermediarios en su relación con el polo superior (Dios/el diablo) y el inferior (seres humanos) pero no están entre el bien y el mal, ni habrá, hasta Nietzsche, un más allá del bien y del mal en el horizonte cristiano. Tampoco debe confundirse al diablo con el trickster, por muy tentador que sea si nos fijamos en las tramas de los cuentos populares, ya que la característica del trickster es su amoralidad, mientras que el diablo es marcadamente inmoral.

Todavía en el mundo de la picaresca del siglo XVII, los burladores, buscones, lazarillos y demás pillastres urbanos cumplen una función del todo idéntica a la del viejo zorro Reynard, Puck el buenchico y toda la caterva de ilustres representantes del trickster europeo. En un mundo en el que ya empiezan a dejarse sentir signos de una fuerte descomposición de los vínculos sociales, el cambio en las relaciones entre los conceptos de naturaleza y cultura, bien y mal, pasión e interés, sacro y profano, ellos intentan encontrar un lugar provisorio aprovechándose de las fisuras del sistema, nutriéndose como parásitos en los rincones menos transitados, marginalizados (ahora sí) y completamente ajenos a la intención, siquiera la sospecha, de cambiar las reglas del juego. Siguen, como Prometeo en su roca, amarrados al mito, cristalizados en él e incapaces de producir, entre las múltiples posibilidades que su acción da a luz, una sola que sea capaz de cambiar el mundo de manera definitiva y permanente.

Todo esto va a cambiar, como es previsible, hacia finales del siglo XVIII. Una nueva especie de tricksters emerge, de la que ya no es seguro que pueda llamárseles así, salvo porque siguen haciendo lo que han hecho siempre: engañar, deleitar, frustrar, cambiar de apariencia y aprovechar las oportunidades que se les ofrecen, y si no, creando ellos mismos otras nuevas. Entonces ¿en qué consiste el cambio? Sencillamente, el cambio que se ha operado no tiene tanto que ver con ellos, con su manera de ser o actuar, sino con el espacio social en el que se mueven. Cuando Hyde dice que “no hay tricksters humanos” la profunda verdad de lo que está implicado en esa frase puede fácilmente escapársenos. Este autor gusta de jugar con el carácter

⁸¹⁷ *Vid.* Hynes & Steele, “Saint Peter, Apostle Transfigured into Trickster”, en William J. Hynes & William G. Doty, *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts and Criticisms*, Tuscaloosa & London, Alabama U.P., 1993, p. 159-173.

tricksteresco de los artistas, en particular Picasso y Duchamp, que muestran la verdad mediante hermosas mentiras, al estilo de Oscar Wilde. Pero ellos no son tricksters, ni podrían serlo nunca. Tampoco los políticos, ni ninguna otra raza de oportunistas profesionales podrían aspirar a ese título. Siendo estrictamente rigurosos, el trickster no puede existir fuera de las culturas politeístas primitivas, porque solo en ellas constituye una excepción radical a la norma. Pero las formas de habitar el espacio y las relaciones sociales mediante las acciones características del trickster (engaño, manipulación, transgresión, creación de dobles sentidos, cambios de apariencia, etc) no dependen de la buena o mala voluntad del actor, ni siquiera del éxito o fracaso de su empresa, sino del tipo de relaciones que introducen, de los cambios que se producen en la percepción de la realidad por parte de una comunidad. El arte cambia la realidad modificando nuestra percepción, igual que algunos discursos: ese es el tipo de actividad que caracteriza al trickster, y que tiene que ver con el dominio de la imaginación como potencia generadora de posibilidades.⁸¹⁸

Mi tesis se basa precisamente en este punto: antes, el trickster era la excepción que entronizaba el orden tradicional, hoy el espíritu del trickster es pervasivo, lo invade todo, y por ello ya no puede existir como tal, individualizado. La pregunta que se nos plantea es, pues, del orden de la función que cumple el trickster en las sociedades del mundo moderno con respecto a las culturas tradicionales. La función del trickster ¿es universal o específica? Todo depende de cómo entendamos el término función. Si la función es lo que el trickster hace, como se comporta o lo que consigue, entonces indudablemente no ha cambiado en absoluto. Si consideramos una significación algo más sofisticada del término, en la que englobemos además de la acción el contexto, los efectos a medio y largo plazo en su entorno, entonces su función es exactamente la contraria. El arquetipo es universal, desempeña una función homogeneizadora y a la vez disruptora del orden social. Pero al no darse tal cual, sino sólo en un contexto determinado hacia el que está orientado, y encarnado en un personaje, los efectos que tiene a largo plazo cambian. Este cambio está vinculado con una reconfiguración de los términos fundamentales en los que una cultura se concibe a sí misma: el propio concepto de cultura, de ordenamiento, de lo humano. Porque, ahora sí, la acción del trickster, en colaboración con cambios sociales a gran escala que vienen operándose desde hace siglos pero que sólo entonces emergen a la luz claramente, obtiene un resultado que es exactamente el opuesto que en las sociedades tradicionales.

Creo que, a la luz de lo que acabo de decir, resulta bastante obvio que mi enfoque viene a privilegiar los aspectos performativos sobre otros de tipo trascendente, metafísico u ontológico. El trickster no es lo que es, es lo que hace y dice. Tomemos el caso del artista, por ejemplo. No puede decirse que

⁸¹⁸ *Vid.* William J. Hynes, “Inconclusive conclusions: Tricksters- Metaplayers and revealers”, en Doty y Hynes, *op.cit.*

el artista viva dentro del mito (por mucho que algunos de ellos hayan sido mitificados, sobre todo a partir de la intensa fetichización icónica de los personajes públicos que Andy Warhol, entre otros, llevaron a su última y más delirante expresión). Pero a veces la práctica del artista y el mito del trickster coinciden, y es entonces cuando se opera el milagro metonímico del que hablaba antes. En la coincidencia entre el trickster y el artista, dice Hyde, uno puede iluminar al otro, y las coincidencias resultan fructíferas. El trickster se mueve como mediador entre las trampas de la naturaleza y las trampas del arte, y en ese sentido, se le identifica con la función mediadora del arte. Artista y trickster coinciden precisamente en los puntos de articulación entre la naturaleza y la cultura. También el trickster crea pasajes por los que se infiltra, como por los poros o entradas de un cuerpo, dentro y fuera de los reinos contrapuestos, poniendo de relieve lo artificial de dichas fronteras: biológico y social, carne y espíritu. Esto es parte de lo que cuenta Hyde en su libro *Trickster makes this world*, cuyo enfoque me parece funcional y práctico para aplicarlo, *mutatis mutandi*, a mi propia tarea⁸¹⁹. Lo que intentaré será crear otras conexiones, que también resulten fructíferas y permitan iluminar unos extremos de la trama con otros. Si Hyde proyecta las funciones del trickster en la figura del artista de vanguardia, yo trataré de ver cómo algunos de los personajes dieciochescos que mejor ejemplifican la metáfora de la máscara como estilo de vida, representan también algunas de las funciones más conspicuas del trickster. La mayor parte de las prácticas discursivas y no discursivas a las que he venido haciendo referencia a lo largo de este estudio (la fisiognómica, los actores, el cosmético y la moda, las formas de hacerse amable a los otros) entran más o menos de lleno en las competencias directas del trickster: el engaño, el disimulo, la mentira, el artificio, la manipulación del discurso y las apariencias, la interpretación...

Interpretación no solo en su sentido dramático, sino también en el propiamente epistemológico. El trickster es el agente “natural” de la heurística y la hermenéutica, del pensamiento lateral⁸²⁰. Siempre busca la manera de atribuir nuevos significados a viejos signos. Creo haber dicho al comienzo de este estudio que, aunque está estrechamente ligado a él, el problema de la mentira y el engaño no se superpone con el objeto de esta investigación, que hemos denominado, para simplificar, “la máscara”, pero que es también el problema de la gracia, el decoro y el cosmético. En este sentido, la función primordial del trickster no debe leerse exclusivamente en términos del personaje astuto que engaña a los demás. Además, esto sería extremadamente inexacto, ya que a menudo resulta ser justo lo opuesto, y el trickster aparece como ingenuo, o bobo, que es engañado por otros, o que se deja engañar por

⁸¹⁹ Lewis Hyde, *Trickster makes this World. How disruptive imagination creates culture* (1998), Edimbourg-London-New York-Melbourne, Canongate, 2008.

⁸²⁰ De hecho, ya en el *Crátilo*, Platón propone que el significado del hombre Hermes debe vincularse a la *hermeneia*: interpretación, traducción, explicación, pero también, en un sentido más amplio, arte de la palabra.

las apariencias. Su problema no es el de la mentira/verdad, porque a cada paso lo trasciende y genera nuevas formas de leer el límite entre ambas. A veces el trickster engaña a otros pero no miente; dice la verdad, pero los otros la interpretan en sentido figurado, cuando es literal, o viceversa. Su problema es el de la interpretación: cómo se sitúa en el espacio, cómo decodifica lo que le rodea para conseguir lo que desea, cómo escapar al peligro o procurarse placer. Un placer que a veces es satisfacción meramente fisiológica, pero otras proviene del gusto intelectual que produce jugar con los signos, por ejemplo al plantear y resolver un enigma. El trickster es creador de lenguajes, de códigos, pero también quien los modifica en su propio beneficio, quien encuentra maneras alternativas de alcanzar objetivos. Juega con los signos para cambiar el mundo, pero a menudo se equivoca y el mundo lo deja en un estado de confusión del que no puede salir si no es formulando una nueva adivinanza, una pregunta.

En un antiguo cuento de los indios norteamericanos, Coyote vaga ciego por el mundo (a veces ha perdido los ojos, otras veces ha metido la cabeza en una calavera de alce de la que no puede salir) y al no poder ver tiene que preguntar a las criaturas que encuentra en su camino qué son para saber dónde está. Es un método de indagación no convencional: preguntar a los otros, fiarse de lo que le dicen en lugar de buscar la verdad mediante sus propios ojos, que están temporalmente inertes. El coyote no tiene una manera propia de hacer las cosas, así que tiene que observar a las demás criaturas e imitarlas, o inventar nuevas formas de cazar, curar y en general conseguir lo que quiere. De este modo, su *no tener una manera de hacer* las cosas se convierte en *tener muchas maneras de hacer* las cosas. Por eso el trickster, y el coyote en tanto que animal, son ejemplos perfectos de adaptabilidad, son supervivientes natos. El es quien descubre la mentira y el engaño, y lo hace porque primero es engañado y luego aprende a engañar a los demás. Al hacerlo, aprende a dejar falsas pistas, en sentido real y figurado: Hermes hace caminar a las vacas robadas hacia atrás, de manera que parezca que vienen en lugar de ir, despistando así al furioso Apolo que lo persigue. Y exactamente lo mismo hace con su discurso; constantemente utiliza en sentido figurado expresiones que los demás tomarán en sentido literal, y en este deslizamiento entre el sentido literal y el figurado, obtiene un beneficio.

Cualquiera de los personajes que aparecen a continuación están en sintonía con estos modos de hacer y decir, solo que su situación es más arriesgada que la del coyote, ya que aquéllos no tienen un hogar al que volver después de sus peripecias, un apacible remanso de orden y equilibrio, cómodamente acotado por fronteras visibles. En el espacio y el tiempo que presiden el ocaso del siglo XVIII europeo, el mundo se ha vuelto trickster, los tricksters son pandemia, legión, solo que todavía no lo saben. Serán ellos precisamente los que operarán, mediante su conducta y sus aventuras, la transición del estatus excepcional del trickster a su integración dentro de la normalidad. No son plenamente conscientes de eso pero comienzan ya a sospecharlo. En un

mundo en que el interés y el fingimiento se han vuelto la norma, el ingenuo se transforma en utopía. El trickster es ingenuo, sí, pero un ingenuo perverso, disfuncional, dúplice, interesado. Para él su ingenuidad es, como en el caso del *paysan parvenu*, un medio para hacer fortuna, o un intermedio entre una seducción y otra, que le da la efímera sensación de una especie de virginidad o pureza moral recobrada. El trickster es *versipellis*, lo cual quiere decir que puede mudar de piel. Pero en un mundo en que nadie, por principio, se deja sorprender ocupando su propia piel, el artificio del trickster ya no es una aventura emocionante y única, un hecho mágico ante el que maravillarse o una forma de hazaña heroica; es, sencillamente, la tónica general.

La idea es simple: ya no hay tricksters porque todos nos hemos convertido en tricksters. Pero esto parece una contradicción, ¿cómo puede ser, entonces, A y no A? ¿no es esto contradictorio? Analicemos esto con un poco más de detalle. Lo que quiero decir no es que *seamos* tricksters; nadie puede ser un trickster, el trickster sólo existe en el mito. Lo que quiero decir es que *nos comportamos* como tales. Es un tipo de conducta que llevamos a cabo, en un momento determinado alguien entra en el modo de existencia que corresponde al trickster. Este modo de existencia lo definiremos, de acuerdo con el tipo de argumentos que hemos ido desarrollando a lo largo de este estudio, como una relación del sujeto con sus máscaras, relación creativa en la que modifica la realidad alterando subrepticamente las reglas del juego mientras parece seguirlos. Así parece que las cosas se aclaran. Antes, el modo de conducta del trickster era excepcional y servía para confirmar el orden establecido, era la excepción que confirma la regla. Pero en la modernidad, esto cambia, porque al actuar como tricksters ya no nos oponemos al modo de conducta que sanciona la comunidad sino que (se reconozca o no) actuamos como todo el mundo: la excepción se ha convertido en la norma. Las estratagemas del trickster ya no son prerrogativa de un único personaje excéntrico y contrapuesto a la conducta de la comunidad, son usos generalizados de los que cualquiera puede servirse. Al generalizarse estos usos, pierden su exclusividad; es por eso que decimos que ya no puede hablarse en propiedad de una figura moderna o postmoderna de trickster en el sentido que tenía para los estudios de mitología y folklore. Pero sí podemos, y debemos, hablar de formas de actividad, de una performatividad cuya potencia explicativa nos remite a las narraciones protagonizadas por tricksters. La representación o mimesis, antes entendida como un signo externo que revela, para quien sabe leerlo, una esencia interna, se convertirá en performatividad, presentación de la persona en el espacio público. Una mentira que se da a sí misma su propio estatus de realidad ya no es una mentira. Parafraseando a Nietzsche, las verdades no son sino mentiras de las que hemos olvidado que una vez lo fueron.

Si hay una genealogía que merezca la pena rescatar del pasado reciente, una leyenda dorada, la de los fundadores de esa nueva dinastía hoy día universal y, por así decirlo, pandémica, es la de los grandes aventureros del siglo XVIII:

Barry Lyndon, Casanova, Cagliostro, el chevalier D'Eon o el anónimo y a la vez archiconocido sobrino de Rameau. Todos ellos tienen muchas cosas en común, pero sobre todas ellas una fundamental: son los primeros tricksters de una nueva estirpe que acabará con la especie, expandiéndola hasta los confines del mundo civilizado, e incluso más allá. Disfrutan además de un privilegio: son los primeros, pero todavía no lo saben; viven en un mundo en el que se han convertido en la regla, dentro del cual se confunden, pero que todavía se escandaliza al conocer la verdad sobre su mentira. Esta, entiendo, es la prueba de que nos encontramos ante el momento previo al despertar de una cultura, la cultura europea moderna, ante su propia identidad. Una identidad que ya no se basa en propiedades metafísicas u ontológicas, en analogías y formas de mimesis representacional, sino en la performatividad de los individuos que se relacionan entre sí. Para no entregarse al vacío y la anomia, los actores se enfrentan a estos desafíos como si todavía creyeran en los principios rectores del pasado (*qua* Antiguo Régimen) que, de hecho, están socavando. Estos personajes se encuentran en un momento crítico, en el que se llevan a cabo juicios y actuaciones que parecen novedosos, pero no lo son, y que por el hecho de parecerlo, inauguran y potencian los cambios que llevarán a una sociedad a su fin, al tiempo que actúan como comadronas en el nacimiento de otra nueva, o no tan nueva, sociedad democrática, industrializada, colonizadora; en una palabra, moderna.

Las culturas primitivas tienden a menudo a atribuir al antropólogo, en su rol de extranjero y a menudo de mediador en conflictos entre aldeas o entre los miembros de una comunidad, o entre los vivos y los espíritus, el papel del trickster⁸²¹. Este es, por supuesto, un rol impuesto, no deseado por el antropólogo e incluso incompatible con la manera en que éste percibe que debe desempeñar su tarea. Algunos de ellos han visto incluso anécdotas personales en los que ellos fueron el objeto de las miradas y las risas maliciosas de los nativos incorporarse al acervo popular de cuentos sobre algún tipo especial de trickster. Igual que el antropólogo, nuestros aventureros, seductores y jugadores son también una especie de embajadores de una comunidad de valores frente a otra, introducen subrepticamente nuevas formas de comportamiento, la moda, el gusto por lo esotérico y el sexo, por el maquillaje y las cartas. Y lo hacen imitando las antiguas formas pero de una forma extraña, casi paródica, ya que no están autorizados para ello. El resultado de su juego no es la vuelta al orden primigenio, sino sólo un paso más en dirección a un porvenir nebuloso, en el que los valores y las normas sociales se confunden. Los lenguajes se agotan, los códigos se vuelven obsoletos, y el trickster tiene que tomarlos y remodelarlos a su gusto, en función de su propio interés.

⁸²¹ En este sentido, es interesante la anécdota que narra Kathleen Glenister a propósito del antropólogo Philip MacArthur, en pp. 187 y ss. *Vid.* también MacArthur, "To laugh and cry with the "natives": On liminal figures such as the Marshallese trickster and a folklorist. Paper presented at American Folklore Society annual meeting, Rochester, NY, 2002.

Antes era la voz colectiva de la comunidad la que contaba relatos sobre ellos, integrándolos en el orden cósmico en tanto que elemento de transgresión. En la literatura moderna, como la historia del caballero Barry Lyndon, la voz que narra se identifica con una moralidad común, pero lo que pone de manifiesto es una pérdida de sentido, de referencia, que se manifiesta en una mirada nostálgica hacia el pasado, cuando todo obedecía a un orden superior, incluso la transgresión. Esta peculiaridad del estilo libre indirecto, en la que la voz del protagonista a veces aflora dentro del discurso del narrador, debe distinguirse del modo en que el cuentacuentos de la aldea contaba el relato del trickster en primera persona, como si cuentacuentos y trickster fueran una misma entidad, encarnado el uno en el otro a través de la *performance*. El narrador de Barry Lyndon aparece como editor, nunca se confunde con su protagonista, ni siquiera empatiza con él. Más a menudo, son ellos mismos los que tomarán la voz a título personal y crearán su propia mitología, para que otros puedan criticarlos, reírse de ellos... y finalmente imitarlos. Del mismo modo que el antropólogo, al querer aproximarse a una cultura primitiva y prístina para observarla acaba implicándose en el ritmo cotidiano de esa comunidad y así la transforma, trayendo nuevos alimentos, medicamentos, formas de hablar o de comportarse que los nativos imitan ávidamente a veces y otras de forma paródica, el trickster trata de imitar los usos establecidos, para sacar ventaja, y acaba por llevar a cabo una revolución. En la cultura tradicional, el trickster, aunque aparezca como extranjero, cumple un rol central en la explicación del mundo. En la modernidad, el trickster altera, profundamente y para siempre, el orden de las cosas. Y esto sucede no porque él lo desee, sino porque las cosas ya están cambiando, y no puede evitar sumergirse en este flujo. Cuando el hombre moderno, *qua* antropólogo, llega a una tribu, la tribu trata de integrarlo como parte de sus tradiciones, dándole un valor que trasciende el rol de mero observador. Se convierte en un elemento activo dentro de la tradición, que poco a poco va modificando el sentido de las narraciones en las que se ve implicado; efecto colateral y no deseado por el científico. La transvalorización que lleva a cabo el trickster, o en la que se ve inmerso sin saber muy bien cómo ni por qué, es la característica principal de nuestro tiempo.

4.2. Tricksters y aventureros en los confines de la Ilustración

“Desde la guerra de los Siete Años hasta la Revolución Francesa, durante apenas un cuarto de siglo, se cierne sobre Europa un tiempo de calma. Las grandes dinastías como las de los Habsburgo, los Borbones o los Hohenzollern han estado guerreando entre ellas hasta el agotamiento. Los burgueses exhalan plácidamente el humo del tabaco en anillas silenciosas, los soldados empolvan sus coletas y limpian los fusiles que, entretanto, se han vuelto inservibles; los vapuleados países ya pueden, por fin, respirar un poco. Pero los príncipes se aburren sin la guerra. Esos principillos alemanes, italianos o de cualquier otra nación se mueren de aburrimiento en sus residencias liliputienses y quieren divertirse. Resulta terriblemente aburrido para esos reyezuelos y duques de aparente grandeza pasar todo el tiempo en sus fríos, húmedos y recién construidos palacios de estilo rococó, a pesar de sus parques, sus fuentes, sus invernaderos de naranjos, a pesar de sus perreras, sus galerías, sus cotos de caza y sus cámaras de tesoros. Por puro aburrimiento, se convierten en mecenas del arte y en amantes de las bellas letras, mantienen correspondencia con Voltaire o Diderot, coleccionan piezas de porcelana china, monedas medievales, cuadros barrocos; encargan comedias francesas, bailarines y cantantes italianos, y sólo el señor de Weimar, con buen tino, consigue reunir en la corte a algunos alemanes ilustres entre los que figuran nombres como los de Schiller, Goethe o Herder.

[...] Por esa época, los príncipes, echando mano al dinero y a las acciones diplomáticas, competían en las pujas por obtener, uno tras otro, a los hombres más interesantes capaces de divertirlos, los mejores bailarines, músicos, cantantes, filósofos y alquimistas, expertos en la ceba de pollos capones y organistas. [...] Y aunque ya tienen a sus maestros de ceremonia, sus fiestas, sus teatros y salas de ópera, sus escenarios y sus ballets, les falta una cosa para poner en jaque al aburrimiento de la pequeña ciudad y otorgarle a la insalvable monotonía de las mismas sesenta caras aristócratas la apariencia de una sociedad real: las visitas distinguidas, los huéspedes interesantes, algunas pasas de la masa rancia del tedio provinciano, un poco de viento de gran mundo en el aire asfixiante de la residencia real, con su treintena de calles.

“Apenas se escucha esto de una corte y ¡zas!, aparecen de inmediato los aventureros, ocultos tras centenares de máscaras y disfraces; nadie sabe de qué rincón o madriguera han salido. Pero lo cierto es que llegan de la noche a la mañana, con una carroza de viaje o algún carruaje inglés; llegan y alquilan, sin reparar en gastos, la habitación frontal más noble en la hostería más elegante. Llevan fantásticos uniformes de algún ejército indostaní o mongol y usan nombres pomposos que, en realidad, son como *pierre de strass*, piedras preciosas tan falsas como las hebillas de sus zapatos. Hablan todos los idiomas, dicen conocer a todos los príncipes y personas importantes, han servido, al parecer, en todos los ejércitos y han estudiado en todas las universidades. Traen los bolsillos repletos de proyectos, sus bocas prometen a lo grande, planean crear loterías o establecer impuestos adicionales, alianzas de Estado y fábricas; ofrecen mujeres, condecoraciones y eunucos, y aunque no tienen ni diez monedas de oro en el bolsillo, les susurran a todos que conocen el secreto de la *tinctora auri*. Embaucan a los supersticiosos con horóscopos; a los crédulos, con proyectos; a los jugadores, con cartas marcadas; y a los ingenuos, con su distinción mundana. Todo ello va envuelto en el rumoroso e invisible nimbo del exotismo y del misterio, algo irreconocible, y por eso mismo, doblemente interesante. Refulgendo de repente como fuegos fatuos, concuciendo hacia el peligro, titilan y vibran en el aire enrarecido y salobre de los pantanales cortesanos, llegando y desapareciendo en una fantasmal danza de embustes.

“Se los recibe en las cortes, se divierten con ellos, pero sin mostrarles mucho respeto, sin preguntarles por la legitimidad de sus títulos, del mismo modo que a las mujeres no se les pregunta por sus anillos de casada ni a las chicas que las acompañan por su virginidad. Porque el que proporciona placer, el que, aunque sea por espacio de una hora, mitiga el aburrimiento –la enfermedad más horrible de cualquier príncipe–, es bienvenido sin muchas

preguntas en la atmósfera amoral y relajada por el influjo de la filosofía materialista. Como a las prostitutas, se les tolera. Al menos, mientras sepan divertirse y no roben de una manera demasiado descarada. [...] Sin embargo, en la mayoría de los casos, hacen bien en no esperar a que el asado se queme, ya que toda su magia reside en la novedad y en su condición de incógnito; cuando jugando a las cartas, trampean demasiado descaradamente, cuando meten las manos con despesura en los bolsillos o se asientan durante mucho tiempo en una misma corte, puede llegar de repente otro que les levante el sayo y descubra el latrocinio o las marcas del proscrito. Del cadalso sólo puede salvarles un frecuente cambio de aires, por esa razón estos aventureros viajan incesantemente en carruaje por toda Europa, como viajeros de su oscuro oficio, como gitanos que deambulan de corte en corte. Es por eso que durante todo el siglo XVIII un enorme carrusel gira por toda Europa, llevando consigo a las mismas figuras de Madrid a San Petersburgo, de Ámsterdam hasta Presburgo, de París a Nápoles.

“[...]... sólo pueden ocultarse en la interacción, ya que todos juntos conforman una misma tribu, una masonería sin cuchara de albañil y sin símbolo: la orden de los aventureros. Cada vez que coinciden, se sostienen la escalera, en gesto de pillo a pillo, uno introduce al otro en la sociedad elegante y se legitima al reconocer a su compañero de juego; se intercambian las mujeres, los sayos, los nombres. Sólo conservan una cosa: el oficio. Todos ellos, todos los que hacen vida parásita alrededor de las cortes (actores, bailarines, músicos, aventureros, prostitutas y alquimistas), son, junto con los jesuitas y los judíos, los únicos cosmopolitas en un mundo que los sitúa entre una alta nobleza sedentaria, obtusa y mediocre, y una burguesía todavía cautiva y apática; una era moderna irrumpe con ellos, un nuevo arte de la explotación; ellos ya no saquean a los indefensos ni asaltan carruajes, sino que burlan a los vanidosos y aligeran los bolsillos de los incautos. Esa nueva forma de charlatanería ha hecho una alianza con la burguesía universal y con las buenas maneras; en lugar de la antigua práctica del robo con asesinato e incendio, ellos roban con las cartas marcadas o adulterando las letras de cambio. No tienen ya los puños toscos ni rostros de beodos, sino manos delicadas y llenas de sortijas, una peluca empolvada sobre una despejada frente. Usan impertinentes y hacen piruetas como los bailarines, hablan en un *parlando* intrépido, como los actores, y citan frases oscuras, como los filósofos. Ocultando hábilmente su mirada inquieta, empuñan el anipe en la mesa de juego y sobornan a las mujeres con su conversación espiritual, sus tinturas de amor y sus falsas joyas.

“[...] Todos ellos tienen más poder en sus manos que los más encumbrados, deslumbran a los eruditos, seducen a las mujeres, saquean a los ricos y, sin cargo ni responsabilidad alguna, tiran en secreto de las marionetas políticas [...] señores a corto plazo de un mundo ya conjurado para el hundimiento. Porque sólo treinta o cuarenta años dura en total el tiempo heroico de estos grandes talentos del descaro y de la comedia mística de Europa; luego esa era se destruye a sí misma a manos de su prototipo más consumado, de su genio más perfecto, del aventurero verdaderamente demoníaco: Napoleón”.⁸²²

⁸²² Zweig, Stephan, *Tres poetas de sus vidas. Casanova, Stendhal, Tolstói* (1938), Barcelona, Backlist, 2008, pp. 42-48. Esto no es una cita. Demasiado larga, demasiado prolija, demasiado rica en contenido para considerarla como tal; tampoco necesita de explicación o interpretación alguna. Estos párrafos, surgidos de la pluma de Stephan Zweig, son el prólogo debido a esta última parte del presente estudio. Y es absolutamente necesario al efecto de crear para el lector el marco de comprensión de los personajes que vamos a presentar, como en una galería de retratos, en la próximas secciones de esta investigación. La razón de haber escogido esta forma tan poco ortodoxa de presentación es que, de no haber tomado literalmente la introducción de Zweig, hubiera debido parafrasearla. Probablemente no hubiera podido evitar intentar copiar el estilo vivo y expresivo del autor, ofreciendo al lector un producto devaluado cuando podría haberle brindado el original. Por ello, considero que no la pereza, sino el rigor, ha sido el origen de mi decisión de ofrecer el texto tal cual, aunque con algunos cortes, que, por lo demás, están indicados con corchetes. El lector juzgará la pertinencia o no de esta decisión. Pero ante todo, quiero conminarle a que tome lo que acaba de leer como la mejor presentación que he sido capaz de ofrecerle de la irrupción del trickster moderno en la sociedad europea de las últimas décadas del siglo XVIII.

4.2.1. Magos y seductores: Casanova, Cagliostro, Saint-Germain

Giacomo Casanova instituye en la mitología de la modernidad la figura del seductor por excelencia. Por su vinculación con la transgresión de los límites de las normas morales, de las fronteras geográficas y por su relación ambivalente con la demarcación dual de los sexos, es un trickster nato. Hijo de una actriz, su relación con las máscaras y su capacidad casi ilimitada para cambiar de apariencia según el giro de los acontecimientos, tiende también a convertirle en el ejemplo más conspicuo de la conducta del trickster. Pero hay más rasgos distintivos del trickster en él: imitador de los conjuros mágicos de forma paródica, se aprovecha de un supuesto conocimiento de los arcanos de la alquimia y la cábala para seducir a los incautos, más a menudo mujeres. Tampoco le faltan los recursos retóricos, el dominio de la persuasión y el conocimiento de varias lenguas. Egoísta, hedonista, simpático, a menudo se encuentra en la situación del cazador cazado; en realidad, adora ser embaucado tanto como hacer a los otros víctimas de sus prestigios. Bajo la falsa identidad del caballero de Seignalt trata de hacerse pasar por parte de la nobleza de la que vive mayormente, aunque en absoluto desprecia mezclarse con la plebe: tahúres y prostitutas le hacen sentirse tan en casa como condes y duquesas. Casanova vive, en fin, entre dos mundos, y la máscara es su oficio, la herramienta con la que logra respirar a través de la piel. Todos estos rasgos convierten a Casanova en el candidato perfecto para el primer estudio de caso en torno a la figura del trickster en el siglo XVIII.

La distancia que separa a este seductor paradigmático de su competidor más directo en el campo erótico, Don Juan, es infinita. Como ya lo observara Félicien Marceau, Casanova es el anti-Don Juan. Ambos son arquetipos, pero se constituyen como contrarios el uno del otro en cada uno de los términos de una comparación que se impone como inevitable. Casanova es italiano, encarna el espíritu del siglo XVIII, es libertino, todas sus aventuras tienen un cariz cómico o burlesco y su vida está orientada por el principio de placer. Don Juan es español, vive en el mundo del honor del Barroco, es un personaje trágico y malvado, y su principio rector es el resentimiento. Casanova busca maximizar las oportunidades para el placer, aumentar su lista de conquistas; pero también desea, por encima de todo, agradar a las damas, hacerse querer, ser aceptado. Don Juan es el anti-héroe blasfemo, busca la derrota del género femenino y triunfar ante Dios y el mundo mediante la destrucción de todo y de todos, y por ende, también de sí mismo. Casanova sigue el imperativo de Spinoza, perseverar en el ser es su única esencia, esto es, preservarse para nuevos placeres. Don Juan se parece más a Valmont, que

concede el amor como una guerra, como la caza sin piedad de la pieza codiciada, en la que el honor de la victoria se mide por la dificultad, por la fuerza de las resistencias que han debido vencerse antes de lograr corromper a la víctima. Casanova quiere que sus conquistas sean cuanto más fáciles mejor, no le interesa la calidad, sino sólo la cantidad. Además, se vanagloria de haber dejado bien colocadas a la mayor parte de sus conquistas, a quienes llega a buscarles un marido joven y complaciente, o viejo y rico. También se opone a Valmont como la clase media (Casanova es un burgués, y no tiene interés en llegar a ser otra cosa) que se afirma frente a una nobleza en decadencia cuyo fin se acerca a pasos agigantados.⁸²³

Don Juan es el vencedor de las mujeres, Casanova se deja vencer por ellas. Aunque ambos son *techniciens de l'amour*, para Don Juan el placer es, a lo sumo, un medio, mientras que para Casanova lo es todo. Don Juan lucha contra la moral de su tiempo, la desafía y así la reafirma como el ateo blasfemo reafirma la verdad única de la religión. En términos filosóficos podría decirse que Don Juan se aproxima al Marqués de Sade, mientras que Casanova es mucho más afín a un Diderot, a quien, de hecho, dice admirar. Casanova no se enfrenta a la moral imperante, sino que trata de seguirla en apariencia pero sin convicción, siempre con un deje utilitarista y sarcástico, y así consigue disolverla desde dentro, banalizándola. El cambio de valores del Antiguo Régimen a la Modernidad capitalista no actúa mediante los gestos dramáticos de un Robespierre y un Rousseau, todavía demasiado deudores del concepto de amor propio, del honor, demasiado carentes de sentido del humor. Esa transmutación se opera mediante la performatividad paródica, insidiosa, de quien desgasta los bordes de la careta con el uso constante en los contextos más variados, sin atender al valor intrínseco del principio de representación en los signos de distinción.

Lo terrible y absolutamente moderno de Casanova es que vacía de contenido las mismas apariencias de las que se sirve para sobrevivir. Don Juan es un héroe negativo, pero héroe; un caballero oscuro, vicario de las fuerzas del mal que tiene, en última instancia, la oportunidad de arrepentirse, como Fausto, y volver a encontrar un lugar en el panteón cristiano. Su función, como la de Judas, es insustituible. Pero Casanova no puede o no quiere arrepentirse, y las puertas del cielo no sólo están cerradas; para él ni siquiera existen ya. El cielo, o el infierno, es un puesto de bibliotecario en el castillo del conde de Waldenstein, donde, como un pajarraco decrepito en una jaula dorada pero deslucida por el paso de los años, espera la muerte. Allí, en sus últimos años, Casanova se extingue lentamente para el mundo, y como Proust, comienza a recuperar el tiempo perdido. Su labor de autobiógrafo legó para la posteridad esa obra inmortal, la *Historia de mi vida*, que va a permitirle revivir por medio de la escritura esa experiencia de presente permanente que fue la

⁸²³ Marceau, Félicien, *Casanova ou l'anti-Don Juan*, Paris, Gallimard, 1985.

suya mientras fue joven.⁸²⁴ Sus memorias no son, como las confesiones de Rousseau o las de San Agustín, un acto de contricción, sino el gesto de autoafirmación de un sujeto que se sutenta sobre sí mismo, cuya esencia consiste en la propia narración y no en ningún sistema de valores exógeno. Él no se arrepiente de nada, tan sólo cuenta una historia, la historia de su vida. Casanova es el antihéroe por excelencia de la modernidad.

Su ley, como dice la psicóloga Corinne Maier, es la ley del deseo⁸²⁵. El deseo le da forma, y su principio es el de la sustitución y el movimiento. El seductor sólo se deja aprehender entre dos miradas, entre dos mujeres, en un movimiento de perpetua traslación que no le permite detenerse, puesto que al fijarse el gesto pierde sus poderes, queda impotente, se anula su potencia erótica y resulta muerto en vida (como de hecho sucede al final). Las mujeres aparecen por pares en la mayor parte de las anécdotas relatadas, y es siempre entre una y otra que el Casanova consigue renovar la fuerza de su deseo. Mejor si son dos al mismo tiempo, y mejor aún si son hermanas. La ambigüedad y la duplicidad lo fascinan. Las relaciones de sustitución y de contigüidad se entrecruzan en un juego permanente de deslizamiento del significado, entre la realidad y la ficción, lo vivido y lo narrado, la palabra y el gesto. Como todo trickster, “crea una nueva realidad transformando su vida”; una vida que es producto del arte, primero del arte de vivir en un eterno presente; luego del arte de narrar en un pretérito que recrea ese presente, ya lejano, en los años de vejez.

Su lugar de ensueño es el lugar donde aparece como director de escena de un espectáculo del que él mismo es cautivo, allí donde su persona deviene personaje con el rostro recubierto de una máscara. [...] Jugar y ser interpretado [*jouer et être joué*], mirar y ser observado, Casanova dinamita la frontera entre activo y pasivo. Es a este título que “escribe bajo el dictado del fantasma”, por retomar las palabras de Roland Barthes a propósito de Sade, ya que, mediante la escritura, el Veneciano ocupa todos los lugares. Escribir es, en efecto, el medio privilegiado de confundir a través del artificio las fronteras de los lugares y los roles. El arte, para Casanova, no es otra cosa que un camino de transgresión⁸²⁶.

⁸²⁴ La historia de las ediciones de esta obra es tan azarosa como la de su propio autor. Seguiré para su reconstrucción las indicaciones de Stephan Zweig y Corinne Maier. Escrita entre 1790 y 1797, la *Histoire de ma vie*, redactada en un francés muy poco académico y llena de italianismos, permanecerá enterrada hasta que el 13 de diciembre de 1820, el librero Brockhaus recibe la carta de un tal señor de Grentzel preguntándole si le interesaría publicar ciertas memorias de un tal caballero llamado Casanova. Siendo el manuscrito demasiado chocante para el sentido de la pudibundez decimonónica, será utilizado de forma poco escrupulosa y dará lugar a la publicación de aproximadamente quinientas ediciones en todo el mundo, todas ellas basadas en textos falsificados y maquillados. La versión íntegra, salvada milagrosamente de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, llegará a 1960 en forma de una única copia original. Una buena edición es la de 1993 a cargo de Robert Laffont (colección “Bouquins”) que sigue la edición original de Brockhaus; pero para las citaciones en este estudio hemos preferido la edición italiana, *Storia della mia vita*, Roma, Newton & Compton, 1999. La traducción es mía.

⁸²⁵ Maier, Corinne, *La loi du désir*, Paris, Imago, 2002.

⁸²⁶ Maier, *op.cit.*, p. 104-105.

Recién llegado a Roma, en los largos años de peregrinaje de su juventud, Casanova es el hombre-camaleón. Llega allí con las órdenes menores y vestido de abate, porque “en Roma todos quieren ser abates”. Joven, desenvuelto, deseoso de nuevas amistades, protectores y conquistas amorosas, el joven Giacomo se enfrenta a la vida como a un pastel succulento, pero disputado por un sinnúmero de competidores. No es más que un abate libertino entre otros muchos, para destacarse debe trabajar duro. En primer lugar, debe aprender francés para poder introducirse en el gran mundo. Pero veamos cómo nos presenta él mismo esta situación inicial de partida de una larga andadura:

Heme aquí por tanto, en Roma, bien vestido, bastante bien provisto de fondos, con ciertos contactos y buenas cartas de recomendación; completamente libre a una edad en la que el hombre puede contar con su buena fortuna, si posee algo de valor y un aspecto atrayente para las personas con las que le conviene relacionarse. No hablo de belleza, sino de algo más esencial, que poseía pero que no se explicaba. Me sentía dispuesto a todo. Sabía que Roma era la única ciudad en la que un hombre, partiendo de la nada, podía llegar a convertirse en una personalidad; y no es en absoluto sorprendente que yo creyese poseer todas las cualidades indispensables para conseguirlo. Mi fuerza estaba en mi desenfundado sentido del amor propio, del cual mi inexperiencia me impedía desconfiar.

El hombre que quiere hacer fortuna en esta antigua capital debe ser un camaleón susceptible [de reflejar] todos los colores que la luz refleja sobre la piel. Debe ser hábil, intrigante, falso, impenetrable, complaciente, incluso innoble si la ocasión lo exige; debe fingir ser sincero, haciendo siempre creer que sabe menos de lo que realmente sabe, debe poseer un solo tono de voz, debe ser paciente, dominar hasta los músculos de su rostro, frío como el hielo en situaciones en las que cualquier otro ardería...⁸²⁷

Aquí, Casanova viene a enumerar, bajo el epíteto del hombre-camaleón, el catálogo de las destrezas que a lo largo de este estudio hemos venido presentando en forma de una genealogía de las tecnologías de la apariencia y el disimulo. Casanova no oculta su verdadera identidad bajo una falsa, sino que crea una nueva en interacción con un ecosistema social rico en códigos simbólicos y formas de interacción, que exigen de quien quiera triunfar en él (o meramente sobrevivir) toda una práctica de la previsión y manipulación de las mentes de otros. Como dice Frank Herbert en su novela *Dune*, son fintas dentro de otras fintas dentro de otras fintas... Roma será, para Casanova, la escuela de disimulo que va a prepararlo para cuando, muchos años más tarde, tenga que enfrentarse con la gran ciudad de las Luces, París. La Ciudad Eterna, la Ciudad de las Luces, la Ciudad de los Canales, Roma, París, Venecia, son tres de los hitos fundamentales en el recorrido de este aventurero, de las que las frías cortes de los príncipes alemanes no serán sino un reflejo pálido y polvoriento. Estos tres elementos, el tiempo presente convertido en eterno, la luz que con su variabilidad ilumina los objetos haciéndolos cambiar de apariencia y el agua dúctil y envolvente, pero también asfixiante, son los tres elementos que darán forma a la identidad del Casanova.

⁸²⁷ Casanova, *op.cit.*, I, 148.

Los espacios de presentación de la persona *qua* personaje, son los lugares de construcción del sujeto como identidad.

Todos estos espacios tienen algo en común: son teatros, y como tales configuran la personalidad de Casanova, hijo de una famosa actriz, como continuador de este legado teatral. Como aspirante a los espacios de interacción sociales, Giacomo se postula mediante las técnicas del actor; como autor de la historia de su vida, nos la presenta como un teatro que puebla de personajes y cuya trama modifica en beneficio del espectador, pero sobre todo de sí mismo, actor principal, director de escena y autor. Principalmente, se trata de hacer reír y de interesar a su público, sin otras pretensiones moralizantes, sin querer extraer un sentido último a la vida, más allá de la búsqueda del placer y la prosecución del deseo, de todos los deseos. Jean-Didier Vincent describe así la función teatral que ejerce Casanova a lo largo del relato de su vida:

El mundo de los comediantes es el mundo de las apariencias engañosas y de las emociones fingidas. Se oculta el rostro bajo una máscara, ostentando sentimientos que en otro lugar tendrían que disimularse. Precisamente porque presume de embustero, Casanova no miente. Se ha hablado de su vacío interior, como si al despojarse de la máscara y las vestiduras, no quedara nada, de manera similar a como el cine muestra al hombre invisible. Sin interioridad descrita, no le queda más que una exterioridad exhibida. Pero en verdad, nada es tan pleno como el personaje de Casanova.

El juego del parecer es posiblemente la única libertad de la que disponemos. Despojados del tornasol de las apariencias, no nos queda nada, y una máscara que no se destaca no oculta más que el vacío [...] a los simulacros exteriorizados del actor responden los movimientos auténticos del interior del cuerpo. El parecer y la mentira revelan siempre una verdad del cuerpo: hombre de apariencia redomado, Casanova tiene un cuerpo que dice la verdad.⁸²⁸

Ni que decir tiene que esta configuración, esta deformación profesional del actor que hay en Casanova, se encuentra también, principalmente, en sus intrigas amorosas. Como buen veneciano, su escenario natural es el carnaval, la mascarada. Ninguna mujer lo seduce más que la que se oculta tras una máscara o un disfraz, la que se hace pasar por un hombre, como Henriette vestida de húsar, o la que se hace pasar por otra. Una historia particularmente conspicua de entre todas las que aparecen en la *Historia de mi vida* es la de la monja que conduce a Casanova a una pequeña isla de Venecia para hacer el amor con él en una habitación. Tras uno de los paneles del cuarto, por lo demás cubierto de espejos, se esconde el amante de la monja, el abate Bernis, embajador de Francia. Lejos de hacerlo sospechar, la situación excita a este amador profesional, que se pone a interpretar posturas a cual más inverosímil con la monja, como una especie de exhibición atlética de potencia y técnica sexual de un semental frente a la curiosidad de otro varón. Nunca Casanova se siente más excitado que cuando la puerta queda entreabierta o la pared está

⁸²⁸ Vincent, Jean-Didier, *Casanova ou la contagion du plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1990, pp. 177, 178.

perforada para permitir al ojo que mira permear con su presencia la escena erótica.

Entre la monja y Casanova se entabla un diálogo cuyo tema principal es la posibilidad y conveniencia de poner la naturalidad, o mejor dicho, la apariencia de la naturalidad, al servicio del placer voyeurístico del invitado oculto:

-...Si te comportas con naturalidad, se divertirá.

-Ciertamente, solo que seré más educado.

-Nada de cortesías, querido mío, porque perderías inmediatamente la naturalidad. ¿Dónde se ha visto que los amantes abandonados de lleno a los furores del amor se preocupen por comportarse con educación?⁸²⁹

Así, educación y naturalidad aparecen como dos artificios que deben emplearse respectivamente en un juego de apariencias sociales, según el contexto, y cuyo único objetivo es agradar a los poderosos, a los clientes que han pagado por el espectáculo y esperan ser satisfechos. Tanto Casanova como la monja M.M. son no menos actores que prostitutas en este juego de seducciones. Uno quiere ganarse la simpatía del embajador de la superpotencia del momento, la otra quiere tener entretenido a su generoso amante.

Casanova es invitado a la isla de Murano en varias ocasiones. Solo, de incógnito y en la oscuridad, debe encontrarse con una monja, a la que sólo se alude por sus iniciales, M.M. Ella aparece enmascarada y le conduce a una habitación llena de espejos. Una y otra vez se cambia de atuendo, ora aparece vestida de hombre, con sus largos cabellos recogidos en una cola de caballo que le llega hasta las rodillas, ora cubierta con una peluca. “Una monja no tiene otra obligación que la de ocultar sus cabellos a los profanos”, dice, y después se tiende desnuda, pero cubierta con la toca, en un diván. Detrás de las paredes, disimulado en la decoración al fresco, el ojo ávido del embajador francés espía las proezas del amante, multiplicadas en miles de posturas como una suerte de gimnasia erótica. “Admiré —cuenta Casanova— sus vestidos y ornamentos que demostraban de qué tipo debía ser el amante que la poseía. Ella estaba fascinada con el juego de prestigio de los espejos que reflejaban al mismo tiempo su figura por doquier y desde cien puntos de vista, incluso cuando permanecía inmóvil.”⁸³⁰ El amante legítimo sólo puede gozar de la posesión de su mantenida poniéndola intencionalmente en brazos de un semental más dotado que él, que la haga refulgir en toda su gloria. El aventurero, Casanova, goza a través de la monja de la posesión fugaz de la riqueza de su protector contemplando con deleite el gusto exquisito de las prendas que la cubren, y el ornato de la habitación. Finalmente ella, M.M.,

⁸²⁹Casanova, *op.cit.*, I, 506.

⁸³⁰ *Ibid.*, I, 498.

aparece perdida en la repetición alucinatoria de su propio cuerpo entrelazado con el de Casanova, pasando de una postura a otra, viéndose reflejada desde distintas perspectivas, en el extravío de una identidad objetualizada, refractada, reproducida hasta el infinito. En el climax de la escena, Casanova, agotado por el esfuerzo o quizás por exceso de energía, sangra por la nariz y las gotas de sangre van a estrellarse contra el cándido pecho de la monja.⁸³¹

La escena se repite en varias ocasiones, aunque básicamente es siempre la misma; también Casanova marca la diferencia a base de repeticiones, como decía Deleuze.⁸³² La identidad del Casanova (y su diferencia respecto de los otros) parece alcanzarse y mantenerse sólo mediante la repetición. “Para el hombre-camaleón el mundo es un teatro en el que no hay más verdad que el decorado, donde las máscaras se confunden con los rostros y los cuerpos son compuestos por los vestidos o los velos.”⁸³³ De hecho, Casanova disfruta casi tanto vistiendo a sus amantes como desnudándolas, o quizás más... les compra vestidos y joyas, las adereza como símbolos de distinción que pueden exhibirse en el espacio social de la presentación, como si fueran condecoraciones o animalillos exóticos. Pero sobre todo, lo hace para su disfrute personal; porque el velo, la ocultación que incita el deseo de la carne que palpita debajo es su principal estímulo. Por ello, nada lo excita más que una mujer vestida de muchacho, que le permite soñar el sueño dieciochesco del hermafrodita. La tensión de la incertidumbre, el suspense que se prolonga hasta la resolución final del misterio, le hacen enloquecer de pasión; cuando el misterio queda desvelado, Casanova pierde el interés y vuela en busca de otro misterio. No es que Casanova desee yacer con un hermafrodita real, o con otro hombre, más bien lo atrae ese terreno de indefinición entre los sexos en que la toma de posiciones es negada temporalmente. Como la histérica de Sartre, Casanova es un ejemplo perfecto de la mala fe, quiere tenerlo todo pero sin comprometerse con nada. Díscolo como un niño que se niega a crecer (otra característica del trickster) rechaza la ley del padre, no quiere casarse, no quiere tener hijos: aunque no los reconoce, los engendra. Pero su deseo de transgresión, o más bien su inconformidad a entrar por completo en la norma del mundo, le lleva a buscar extrañas componendas, a aparentar que acepta los vínculos para poder así huir en el último momento, dejando a la novia y al padre chasqueados en el altar. Pero su intención nunca es hacer daño, no actúa por maldad sino por egoísmo.

⁸³¹ La importancia de este final se comprende si tenemos en cuenta cómo narra Casanova su primer recuerdo infantil, al principio de la *Historia...* Enfermo y débil, el infante es llevado por su abuela a una hechicera que lo encierra en un arca. A partir de entonces, la enfermedad, que se manifestaba mediante la pérdida de sangre por la nariz, comienza a remitir, y Casanova tiene memoria de todos los acontecimientos *a partir de* ese momento. Parece haber algún tipo de relación simbólica entre la pérdida de sangre por vía nasal, los “poderes” eróticos de Casanova en su relación con las mujeres y este episodio de resonancias chamánicas que él mismo relata.

⁸³² Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición* (1968), Amorrortu, 2002.

⁸³³ Maier, *op.cit.* p. 13.

Casanova no se conforma con la ley del deseo tal y como es formulada en la cultura occidental, sueña con crear una propia, en la que el incesto no sea excepción sino la regla, y en la que la economía libidinal no exija elegir entre ser objeto y sujeto del deseo. Casanova quiere ser y poseer a la vez el falo⁸³⁴. La historia que mejor muestra esta especificidad del deseo casanoviano entre todas las que componen la gran *Historia de mi vida*, es la que se refiere a Bellino. De camino a Roma, Casanova conoce a una pequeña *troupe* de artistas, compuesta por el representante, la madre y sus hijos, dos hermanas y un chico. Casanova se siente súbitamente atraído por el joven, de quien se dice que es un castrado, pero preocupado por esta posible tendencia homosexual, intenta primero apagar su sed acostándose con las dos chicas. Consigue acostarse con ellas, pero la obsesión por el hermano no disminuye, hasta el punto de que se convence de que debe ser realmente una mujer disfrazada de hombre. Durante los días siguientes Casanova acompaña al grupo hasta que, por ciertas circunstancias, se ve viajando solo junto al joven Bellino y comienza a solicitarle, de una forma más bien poco elegante, que le deje ver o al menos palpar los genitales para convencerse, porque, según dice, está a punto de enloquecer. Es precisamente este riesgo de enloquecimiento producido y agravado por la actitud esquiva pero seductora del supuesto castrado lo que constituye el gozo supremo de Casanova, y le conduce a un diálogo muy interesante con éste sobre la eficacia respectiva de las razones y la pasión para determinar las acciones de un hombre. El diálogo, sin ser propiamente filosófico, resulta interesante desde el punto de vista de la psicología de los personajes. He aquí el hábil argumento de Bellino para negarse a satisfacer el deseo de ver y palpar de su solícito amante : “Vuestra naturaleza ardiente se volvería enemiga de vuestra razón, y vuestra razón misma devendría súbitamente complaciente hasta el punto de que, convertida en cómplice de vuestro instinto, se aliaría con vuestra naturaleza.”⁸³⁵

Finalmente, Bellino consiente en mostrarle sus vergüenzas a Casanova, y éste ve lo que teme encontrar: unos genitales masculinos. No obstante, aguijoneado por su instinto y sabedor de que las apariencias son engañosas, solicita tocar, y entonces es nuevamente rechazado. Al final de la historia, Casanova se acuesta con Bellino y descubre (en un alivio que se confunde con el éxtasis de la cópula) que el supuesto castrado es en realidad una jovencita, Teresa, pertrechada con una prótesis que simula la existencia del miembro masculino para poder ganarse la vida como castrado. La conclusión de la historia resulta interesante también desde un punto de vista epistémico: “La vista y el tacto, los cuales yo hubiera pensado que habrían de representar en aquel drama los personajes principales, tuvieron sólo un rol secundario. Mis

⁸³⁴ Para la construcción binaria del género y la oposición ser/tener el falo, y a pesar de la cantidad ingente de bibliografía disponible, propongo el enfoque performativo que da Judith Butler : *El género en disputa* (1999) Barcelona, Paidós, 2007; *Cuerpos que importan* (1993) Barcelona, paidós, 2008.

⁸³⁵ Casanova, *op.cit.*, I, 190. Interesante dado que, según Spinoza, una pasión inadecuada es aquella que da con un objeto inadecuado y, según Hume, la razón es esclava de las pasiones.

ojos no deseaban otra cosa más que fijarse en el rostro del ser que los encantaba, y mi tacto, confinado a la punta de los dedos, temía cambiar de lugar puesto que sabía que no podría encontrar nada más bello.”⁸³⁶. De este modo, Casanova disfruta del deleite de encontrarse entre dos lugares, perdido entre dos reinos sensitivos. En el quiasmo de la sinestesia y de los sexos se le permite gozar sin ser consciente del género del objeto del deseo, y, al mismo tiempo, sublimar ese goce físico en la trascendencia de la contemplación de un rostro asexuado. El fantasma del deseo homosexual planea sobre el relato, y obliga a Casanova a cambiar de posición a cada momento, para no dejarse atrapar, para no dejar de ser lo que es. Los castrados entran y salen a cada momento de sus memorias, le atraen y le repugnan como fines de línea fracasados de una empresa que es la suya propia: el castrado es un monstruo porque no puede ser ni hombre ni mujer, fracasa porque es un hombre con la voz de una mujer, o una mujer con la apariencia de un hombre.

Casanova se sueña a la vez vulva y pene, mujer y hombre: una posición difícil de mantener, y su virilidad parece sufrir por ello. [...] Presente en todos los campos de batalla, rehusando el cuerpo como lo dado y como límite, el libertino es un puro punto de goce. Si la distinción entre los sexos no es más que una apariencia, toda divergencia sexual, ¿no es más que un engaño?⁸³⁷

A Casanova le gusta jugar todos los roles, y le disgusta tener que conformarse únicamente con un lado de la cama. Pero a él no le atraen los hombres, lo que le atrae es la indefinición, la frontera donde los cuerpos, por mediación de sus vestidos y otras prótesis, se convierten en materia moldeable, donde puede jugar a ser objeto sexual, y donde su objeto a su vez se declina en infinitos modos, en un delirio epiceno de formas adolescentes. Este sueño de un cuerpo sexualmente indiferenciado, bello y perfecto, no es en realidad una obsesión propia solo del Casanova, sino uno de los ideales estéticos principales del siglo XVIII, presente tanto en Winckelmann como en David, como demuestra el cuadro inconcluso de *La muerte de Bara*.

El afán de Casanova por ir más allá de los límites se manifiesta no sólo en la posesión de los cuerpos y la obsesión por las apariencias sociales, sino también en un sentido más propiamente geográfico. Viajero incansable, atravesar las fronteras de los países es para él una práctica tan natural como respirar o comer. Pero sin duda la hazaña que mayor honor le reportaría fue su huida *dei Piombi*, la terrorífica cárcel de la Inquisición en Venecia, que sería objeto de un relato publicado en vida del autor⁸³⁸. Esta historia, precursora de la historia de *Conde de Montecristo*, es la narración de cómo el ingenio del aventurero le lleva a realizar lo irrealizable, lo que nadie antes que él había conseguido: atravesar, literalmente, los muros de esa prisión. Escapar de los

⁸³⁶ *Ibid.*, I, 191.

⁸³⁷ Maier, p. 90.

⁸³⁸ *La Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs, écrite a Dux en Bohême l'année 1787 par Jacques Casanova de Seignalt* que se publicaría en Lipsia en 1788.

límites que lo confinan es la característica principal de la existencia de Casanova, y en este caso fue necesario emplear toda su industria para excavar un primer agujero en las planchas del suelo de madera de la prisión en la que se alojaba, ocultando a sus sucesivos compañeros de celda la existencia del proyecto de fuga e impidiendo al carcelero el diario barrido del suelo de la celda mediante mil artimañas.

Al final, la fuga resulta casi frustrada al ser trasladado el prisionero de su celda el día antes del programado para la huida. El agujero es descubierto, pero el carcelero, temeroso de ser acusado de haber proporcionado al prisionero los instrumentos de trabajo, decide echar tierra sobre el asunto y hacer reparar los desperfectos en el más absoluto secreto. Ello da a Giacomo una segunda oportunidad: desde su nueva celda traba contacto con otro prisionero, un clérigo libertino, mediante mensajes que se intercambian en los libros que se prestan mutuamente por intermedio del carcelero. El monje empieza a cavar otro hueco en la pared que comunicaría su estancia con la de Casanova. Esto recordará sin duda al lector las circunstancias relatadas por Dumas en su célebre novela, sin duda parcialmente inspirada en la gesta de Casanova. Una nueva fatalidad viene de nuevo a poner en peligro la empresa: le asignan como compañero de celda a un conocido delator, delante del cual Casanova no puede actuar por miedo a ser delatado a los carceleros. Finalmente, nuestro protagonista consigue idear un engaño para inutilizar a su incómodo, (pero afortunadamente supersticioso) compañero de celda el tiempo necesario para cumplir sus designios de escapar: le hace creer que la virgen ha enviado a un ángel para liberarlos juntos. Entre dos pillos puestos en una relación de competencia por el bien máspreciado, la libertad, se produce un duelo de ingenios del que sale vencedor aquel cuyo truco supera al del otro. “Recité a la perfección mi parte en una comedia de la que ya tenía en mente toda la trama [...] Quizás aquel traidor tenía la intención de embaucarme, pero como yo tenía la misma intención, se trataba de ver cuál de los dos sería más astuto.”⁸³⁹

En sus viajes, Casanova se encuentra a menudo con otros como él, a los que se divierte en desenmascarar. Durante su estancia en Corfú, conoce a un tal D.R. que se hace pasar por príncipe, y no encuentra otra forma de pasar el tiempo y conseguir cierto entretenimiento maligno, que denunciarlo delante de la distinguida concurrencia de la que este parásito se aprovecha. Las razones que da para demostrar que el supuesto príncipe francés no es más que un vulgar bellaco no pueden ser más circunstanciales, ni tampoco más irrefutables: no quiere que los sirvientes le cambien el plato entre comidas, come directamente del plato con la cuchara de servir, no tiene sentido de la contención, se levanta de la mesa cuando le parece bien, habla a voces... y además tiene poca ropa interior. Esta denuncia parece translucir una especie de indignación del Casanova hacia un compañero de profesión tan poco

⁸³⁹ Casanova, *op.cit.*, I, 612-613.

profesional. Para fingirse aristócrata no basta con inventarse un título y una historia, hay que respetar las normas del decoro por completo y comportarse como tal. La historia acaba con un encuentro violento entre ambos, parecido a una riña tabernaria, y no en un duelo, ya que el duelo sólo puede tener lugar entre nobles que se encuentran a la par en lo que al capital simbólico respectivo se refiere.

Pero Casanova no sólo es aquel que atraviesa las fronteras físicas y arranca los velos del fingimiento ajeno, también es él mismo una frontera. Su propio cuerpo es poroso, abierto a la pérdida e incorporación constante de fluidos. Todo intercambio amoroso se efectúa bajo el modelo de la comunicación, comunicación de palabras, de cartas y de secreciones; por lo tanto está expuesto al contagio. Jean-Didier Vincent ha enumerado las ocasiones en las que Casanova es contagiado de enfermedades venéreas, llegando en su conteo hasta once. Pero lo realmente interesante es que el propio portador del estigma considera las marcas de la sífilis como las muescas de su recorrido amoroso, como marcas honorables de un combate, llegando a invocar explícitamente el símil con las cicatrices del duelista o el soldado. Se siente orgulloso de sus “cicatrices de amor”. Cuerpo expuesto, cuerpo abierto a la comunicación y el contagio, en el que cada episodio se declina en plural: la epidemia es el modo colectivo de la enfermedad individual, que se produce cuando un cuerpo en contacto con otro cuerpo externo cambia sus relaciones internas entre los elementos de un sistema como consecuencia del intercambio. Polución, impureza, cambio... son las formas en que la comunicación que produce el impulso de las pasiones es reapropiada como un elemento activo de la propia vivencia. “Si la enfermedad en singular es una teatralización del cuerpo, la epidemia deviene por extensión una puesta en escena del cuerpo social. [...] Mundana y pocas veces mortal, en el siglo XVIII se agota en las delicias de la conversación y brilla bajo las máscaras del baile; la sífilis de las Luces no es un obstáculo para la felicidad...”⁸⁴⁰. Así pues, nada de dramatismos; la enfermedad es el precio a pagar por una libido desenfrenada, pero se considera que vale la pena. Incluso resulta a veces conveniente; en Dresde le sirve como excusa para evitar al menos en dos ocasiones el encuentro obligado con su madre, que parece ocasionarle cierta desazón. No se trata de un gesto de pudor, sino de un pretexto con el que el libertino, escudándose en las conveniencias, logra evitar un reencuentro que prevee incómodo por razones ajenas a la propia enfermedad.

En cierta ocasión, de nuevo en Corfú y vestido con el uniforme militar, la sífilis resulta ser de hecho el elemento central en un encuentro sumamente cómico. Recién llegado a la isla, aún en el puerto, un hombre al que Casanova dice no reconocer se le acerca y, alegando querer compensarle por un favor que le había hecho en el pasado, le ofrece amablemente invitarlo a un refrigerio en una taberna cercana. El aventurero, atónito, no logra recordar a

⁸⁴⁰ Vincent, *op.cit.*, p. 35-36.

qué favor se refiere el extranjero y le pide que le explique cómo es posible que él, que nunca antes le había visto, pueda haber sido su benefactor. La respuesta no se hace esperar:

-Sí, sucede –me respondió-, que soy cirujano. Hace veinte años que habito en esta ciudad, y vivía en ella en la pobreza, porque no tenía ocasión de ejercer mi profesión más que haciendo sangrías, aplicando ventosas, curando quemaduras o algún pie desencajado. Lo que ganaba no me bastaba para vivir; pero desde el año pasado puedo decir que mi vida ha cambiado; he ganado mucho dinero, lo he invertido, y sois vos, Dios os bendiga, quien ha hecho posible mi fortuna.

- ¿Pero cómo?

- Así es como sucedió. Vos dejásteis cierto regalito al ama de llaves de Don Gerolamo, que lo transmitió a un amigo suyo, quien, a su vez, lo compartió con su mujer. Su mujer, entonces, se lo dio a un libertino, que hizo una distribución tan generosa que en menos de un mes he tenido no menos de cincuenta clientes a mi cargo, y otros en los meses siguientes; los he curado a todos, haciéndome pagar espléndidamente, por supuesto. Todavía estoy ocupándome de alguno, pero al cabo de un mes ya no tendré ninguno, ya que la enfermedad ha sido erradicada. Así que, cuando os he visto, no he podido resistirme al gozo. He visto en vos un pájaro de buen agüero. ¿Puedo esperar que os detendréis algunos días, para renovar el contagio?⁸⁴¹

El conquistador hace un *mutis* por el foro, sin dignarse (o atreverse) siquiera a despedirse de su rendido admirador y abandona el campo lo más rápido posible. Esta historia cómica pone de manifiesto las propiedades de transmisión por las cuales la sífilis, como el capital monetario, se pone en circulación de un individuo a otro y produce la riqueza, en este caso la del cirujano. Se trata de un episodio típico de las historias de tricksters, con un contenido sobre los hábitos culturales, la transgresión de los tabúes de orden sexual en relación con los padecimientos del cuerpo. Esta historia se transmite mediante el humor y una anécdota en la que le trickster actúa dañando a algunos, beneficiando a otros, y acaba huyendo en medio del ridículo más absoluto. Resulta de admirar, no obstante, la siceridad o la desvergüenza de Casanova, que fue capaz de dejar en sus memorias constancia de un episodio tan poco honorable.

Quedan dos aspectos de la *Historia de mi vida* por destacar, cuya importancia para la comprensión de las relaciones entre el trickster moderno y las nuevas condiciones de la vida en el siglo XVIII revisten un especial interés para este estudio. El primero de ellos tiene que ver con el azar y la desaparición, dentro del horizonte de creencias del hombre moderno, de la providencia divina como medio de dar sentido a la existencia. Los juegos de azar, como el faraón, se han puesto de moda en el siglo XVIII entre la aristocracia. La emoción de las cartas hace posible la fortuna de los aventureros y la ruina de los grandes patrimonios de la aristocracia; los soldados de los grandes ejércitos son todos adictos al sonido de los dados en el cubilete, y esta fiebre del juego no es en absoluto indiferente para Casanova.

⁸⁴¹ Casanova, *op.cit.*, p. 210.

De hecho, todo el devenir de su narración, su propio proyecto vital, puede verse como una gran metáfora del juego y el azar. La seducción, tal y como la entiende Casanova, no se parece a la caza, y mucho menos a la guerra, sino más bien a una partida de cartas. “Marioneta del azar, el libertino no cree en el destino, ya que el destino es para él una palabra vacía de significado.”⁸⁴² Durante toda su vida activa, Casanova no conoce más que un presente tras otro y, como todo jugador, se ofrece al devenir de los acontecimientos con una inconsciencia sublime y confiada. Es cierto que esta repetición de presentes dejará traslucir, en el libro, un cierto sentido cuasi-providencial con una lógica propia que premia el valor y la astucia con el éxito, como la fortuna de los romanos. Porque Casanova es a veces supersticioso, y en algunos casos llega incluso a temer el castigo divino cuando ciertos signos atmosféricos, concretamente una tormenta, amenazan con dar al traste con sus travesuras. Pero rápidamente se recupera y atribuye esta debilidad a un estado de infatuación pasajero. Casanova no cree en otro destino que el que él mismo se ha procurado, aunque sí reconoce el importante papel que el azar ha tenido en todos los acontecimientos de su vida. Pasada la época dorada, encerrado en una biblioteca y sin otra cosa que hacer que esperar a la muerte, el viejo Casanova entreteje los hilos de todos esos acontecimientos que, vistos con posterioridad, parecen indicar algún tipo de relación, y sobre todo una estructura narrativa basada en la repetición que no estaba en los hechos, pero que se va creando a medida que la pluma se desliza por el papel. En suma, Casanova no pretende hacer creer a nadie que la mano de Dios lo ha guiado; se limita a corroborar que en muchas ocasiones ha logrado escapar de las consecuencias desagradables, aunque a menudo merecidas, de sus actos, y otras ha caído en las redes de las intrigas ajenas, pero todo ello de manera inconsecuente, sin una moraleja implícita o explícita.

El otro elemento de importancia que quería resaltar es su uso de las fórmulas mágicas. Casanova no cree en la magia, y así lo hace constar en sus memorias; pero muchos otros (la mayoría) sí lo hacen, porque encuentran insoportable la idea de habitar un mundo sin teleología. El aventurero sabe que no existen causas ocultas ni fines trascendentales, por lo que se sirve de este conocimiento para enriquecerse, y de paso divertirse un poco, a costa de los crédulos y los supersticiosos. En Cesena, cerca de Ferrara, se establece en casa de un ingenuo, un tal Francia, cuya hija virgen pretende seducir, y para ello inventa una historia inverosímil sobre una reliquia que debería supuestamente indicar el lugar donde se encontraba enterrado un tesoro encantado y custodiado por gnomos. Todo está preparado: la joven y Casanova ungidos y purificados para la ceremonia de desfloramiento que debía seguir a la exhumación del tesoro, el público espectador, la noche adecuada indicada por los astros. En ese momento una tormenta se desata, con truenos y lluvia a raudales, y la operación mágica debe interrumpirse. El

⁸⁴² Maier, *op.cit.* p. 49.

evento es catastrófico, pero también salvador, pues no se sabe cómo, de haber seguido todo según lo previsto, hubiera podido Casanova justificar la inexistencia del tesoro, o su incapacidad para hallarlo. Así que, una vez recuperado del susto (ya que por un momento, como he dicho, piensa que la tormenta puede ser un castigo divino a su intromisión en asuntos mágicos) y presa de un nuevo temor, el del Santo Oficio y la ira del padre burlado, Casanova decide renunciar al trofeo y huye en la noche. Entre otras cosas, el seductor hace notar que Genoveva, que así se llamaba la joven virgen, está como transfigurada tras la fallida ceremonia, más bella que nunca, y que le mira y habla de una forma distinta. Probablemente este brillo nuevo en la mirada de la doncella sea la ironía recién conquistada con respecto al pretendido mago y seductor, que le hace contemplarlo ya sin temor y con una cierta complicidad displicente. Otra narración típica del trickster, donde lo único que se gana al final es una historia divertida que contar al calor de la chimenea.

Casanova no es más que un aficionado en asuntos de magia, y aunque realmente no cree en poderes ocultos, es capaz de llevar la comedia lo suficientemente lejos como para salir de apuros, e incluso conseguir contactos con personas importantes. Es el caso del patricio Bragadin, que se convertirá en su protector y padrino después de que Casanova le salvase la vida ejerciendo como médico improvisado. Para aumentar su crédito, el embaucador no duda en asegurar a su protector que conoce una peculiar variedad del arte cabalístico con el que puede, a base de permutaciones algebraicas, hacer preguntas y obtener respuestas de una fuerza superior. Como muchos otros, Casanova no es capaz de controlar las circunstancias que concurren en su vida, ni siquiera sabe dónde se encontrará mañana; está continuamente huyendo, cambiando de lugar, conociendo nuevas personas y asumiendo nuevos roles. Pero se ha convertido, en cierto sentido, en un gestor de incertidumbre, mediante dos herramientas principalmente: el juego de azar y la magia. El sabe que no puede controlar su vida, pero hace creer a los otros que tiene en su poder un conocimiento sobrenatural, y así logra hacer realidad sus propios deseos. La apuesta es arriesgada, pero hay mucho que ganar.

A su llegada a París, Casanova conoce a la marquesa de Urfé, una anciana muy interesada en las ciencias ocultas que cree firmemente encontrarse ante un iniciado. El libertino la persuade, casi sin esfuerzo, de que puede conseguir el milagro de trasvasar su cuerpo en un receptáculo nuevo, el cuerpo de un niño varón aún no nacido, que sería mezcla de la simiente del aventurero y la de una virgen. Esta comedia se extiende a lo largo de siete años, con pingües beneficios para Casanova, hasta que la anciana se cansa y busca otra forma de superar la mortalidad. Casanova la hace morir en sus memorias años antes de que la anciana entregara el postrer suspiro, como una forma piadosa de poner fin al relato de sus relaciones con ella en la historia, o quizás para evitarse el relatar las injurias que su antigua benefactora debió de prodigarle tras el

desengaño. En este caso podríamos preguntarnos hasta qué punto convendría hablar realmente de engaño o mentira, ya que la anciana parecía estar tan deseosa de creer su propia historia (el recurso de la metempsicosis parece habérselo proporcionado ella a él) que prácticamente lo pone en situación de no poder negarse a ejercer como sumo sacerdote, so pena de cometer un atentado a las buenas formas. El hecho de que tampoco se diera por aludida tras las constantes dilaciones y escapadas del aventurero, y, en fin, que no llegara a sospechar de la ineficacia de estos procedimientos mágicos en un período de tiempo tan prolongado, vienen a dar peso a la hipótesis de la autosugestión, con una “pequeña ayuda” por parte de Casanova. En cualquier caso, la historia de los coqueteos alquímicos de Casanova con la marquesa de Urfé permite a Casanova y nos permite en este punto introducir a un nuevo personaje: el conde de Saint-Germain.

A diferencia de Casanova, este Saint-Germain, de orígenes aún hoy oscuros, es un verdadero profesional de las ciencias ocultas, uno muy convincente. También a diferencia de él, Saint-Germain finge encontrarse más allá de los apetitos de la carne, no bebe ni come en público, y tampoco hay nada en su conducta que lleve a suponer algún tipo de interés físico por el bello sexo. Es alguien completamente entregado a su papel: dice haber vivido varias vidas, llevar varios cientos de años en el planeta, hablar cientos de lenguas y... pero mejor escuchemos al propio Casanova, que a duras penas consigue ocultar su admiración por este colega y le dedica una prolija descripción a este personaje. Ambos se conocen en casa de la Marquesa de Urfé, y de hecho cada vez de Saint-Germain y Casanova se encuentran, es por intermedio de esta anciana señora. He aquí la descripción de un farsante, hecha de la mano de otro:

La comida en la que más me divertí fue la que ofreció la marquesa a Madame de Gergy, que vino acompañada de un famoso aventurero, el conde de Saint-Germain. Este hombre, en lugar de comer, habló todo el tiempo durante la comida; yo lo escuchaba con la máxima atención, porque hablaba como nadie. Quería parecer prodigioso en todo, deseaba asombrar, y en realidad lo conseguía. Tenía un tono imperativo, que sin embargo no desagradaba, porque era culto, hablaba bien todas las lenguas, era un buen músico, un experto químico, de aspecto agradable, hábil para conquistar la amistad de las damas a las que, cuando les daba cosméticos para embellecer la piel, adulaba con la promesa, no de hacerlas rejuvenecer, dado que ello —decía— no era posible, sino de preservarlas y conservarlas como estaban por medio de un agua que a él le costaba mucho, pero que les regalaba. Un hombre singular, que parecía hecho a posta para representar el más desvergonzado de los impostores, que afirmaba tranquilamente, por poner un ejemplo, tener trescientos años, poseer la medicina universal, estar capacitado para poder hacer lo que se le antojara con la naturaleza, fundir varios diamantes para hacer uno grande y puro como el agua con una docena de pequeños diamantes sin que el peso disminuyera. Para él eran bagatelas. A pesar de sus baladronadas, sus disparates y evidentes mentiras, no pude

juzgarlo insolente, pero tampoco un tipo digno de respeto. A mi pesar, lo encontraba admirable, ya que realmente consiguió dejarme estupefacto.⁸⁴³

La identidad de Saint Germain se superpone a la de otro aventurero contemporáneo, aunque más joven, Jose Balsamo, conocido como Cagliostro⁸⁴⁴. Casanova dice haber conocido a ambos a lo largo de sus viajes. Cagliostro y Saint Germain emplean las mismas técnicas de engaño: ambos dicen haber vivido cientos de años, o recordar sus encarnaciones pasadas, ambos se sirven de la alquimia y están en contacto con las logias francmasónicas, aunque parece que Saint Germain tenía una cultura más refinada que la de su joven epígono. Algunos aseguran incluso que Saint Germain ejerció como maestro de Cagliostro, introduciéndole en los misterios de las logias francmasónicas, aunque esta filiación no deja de ser legendaria e incierta. Es muy probable que Cagliostro/Balsamo se hiciera pasar por Saint-Germain en alguna ocasión, aprovechando la veta de una identidad ficticia ya producida y puesta en funcionamiento en las cortes y los círculos esotéricos europeos. Esto no hubiera sido demasiado difícil, ya que no se sabe prácticamente nada de Saint-Germain antes de 1740, año de su aparición en Viena. Al igual que Cagliostro, Saint-Germain habría usado varios apodos: fue conocido, en épocas y lugares distintos, como Marqués de Montferrat, Marqués de Aymar, Conde de Belmar, de Soltikov, de Wendome, de Monte Cristo y de Saint Germain, Caballero de Schoening, Monsieur Surmont, Zanonni y Príncipe Rackoczy. Parece que Saint Germain era la máscara perfecta para que otro ocupara su lugar.

También Jose Balsamo es un auténtico profesional de las identidades ficticias: Alejandro, Conde de Fénix, teniente Don Thiscio Napolitano, coronel prusiano Cagliostro, marqués de Pellegrini, marqués de Anna, y Acharat... en cada nuevo escenario ensaya un personaje distinto. Aunque no dejó ningún escrito autobiográfico, las crónicas de su azarosa existencia son múltiples. También inventa inverosímiles genealogías, en la más osada de las cuales es hijo del maestre de la orden de Malta y una princesa de Trevisonda. Para este estudio, seguiremos principalmente el estudio de Jose Sánchez y Velázquez (1871), que se encuentra en un término medio entre la apología y el escrito difamatorio. Su autor demuestra una cierta simpatía por la figura del aventurero, teñida de ironía, y se basa principalmente en el acta del juicio de la Santa Inquisición⁸⁴⁵. Las similitudes en el *modus operandi* de ambos aventureros llevan al biógrafo a atribuirles a ambos la misma identidad, lo que nos da una

⁸⁴³ Casanova, *op.cit.*, I, p. 687.

⁸⁴⁴ Sobre la gradual coincidencia de los dos personajes, *vid.* Umberto Eco, "Migraciones de Cagliostro", en *Entre mentira e ironía*, Barcelona: Lumen, 1998.

⁸⁴⁵ Barberi, Giovanni, *Compendio della vita e delle gesta di Giuseppe Balsamo denominato il Conte Cagliostro : che si è estratto dal processo contro di lui formato in Roma l'anno 1790 : che può servire di scorta per conoscere l'indole della setta de Liberi Muratori*, Roma : nella Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1791.

idea de la confusión de documentos y referencias en torno a la figura de estos dos farsantes entre los historiadores del siglo XIX.⁸⁴⁶

Según esta biografía, Jose Balsamo nacería en Junio de 1743 en Palermo, hijo de Pedro, un modesto negociante, y Felicia Braconieri. A los cinco años muere su padre y a los trece le ingresan en el Seminario de San Roque, primero, luego en el convento de Catalagirona, donde inicia sus estudios de química con un tal Padre Maffei. Finalmente se le expulsa por blasfemia e intento de envenenamiento (en realidad pone purgante en la sopa de los monjes). A continuación, se hace dibujante, en el taller de un artista, destreza que acaba usando en la falsificación de billetes, testamentos y otros documentos. Estas primeras aventuras juveniles de Balsamo recuerdan intensamente a las típicas situaciones en las que se ve envuelto el trickster en las leyendas del folclore popular. Como muestra, he aquí el incidente que le valdría la expulsión de Cagliari y el primer proceso penal emprendido contra él:

Bien por las conversaciones de Jose respecto a las ciencias ocultas, que pretendía haber estudiado bajo la férula del hermano Maffei, bien por la reputación tenebrosa que le valieran algunas indiscreciones de los testigos del relatado conjuro, ya por aquello que dice un adagio español de que la fortuna de un loco es dar con otro, es lo cierto que un artífice palermitano, Marano de apellido, de buena fortuna pero de codiciosa índole, prestó fe a los conocimientos mágicos del ex novicio de Calatagirona, y comenzó a asediarse con formal empeño de utilizar las artes adivinatorias en provecho de su avaricia. No se necesitaba de tanto para despertar el espíritu emprendedor y la genialidad burlesca de nuestro personaje, y apercibido de los intentos de Marano y de los vehementes impulsos que cegaban con la venda de un fabuloso interés su ordinaria mezquindad, disimuló maestramente que penetraba los móviles de aquellas insistentes consultas, y como excitado por la curiosidad indagadora del platero, le habló de tesoros ocultos, de cavernas ignoradas, de cuevas reales de Sésamo, que a costa de poco dinero, y con el auxilio de conjuros salomónicos y de sacrificios nefandos, podían abrirse a la posesión de los que arrostrarán algo por obtener magnífica recompensa de sus atrevidas operaciones. No pudiendo resistir la hidrópica sed de riquezas, y el ansia de penetrar en los arcanos babilónicos, el seducido artífice propuso resueltamente al ex seminarista de San Roque, una asociación explotadora de tesoros recónditos; exigiendo el concurso de la industria del discípulo de Maffei y brindando el capital necesario para tan árdua y lucrativa empresa. Lejos de ceer a la proposición cuando se a hubo formulado el avaro platero en el colmo de su vertiginoso afán, trató José de disuadirlo de su temeraria resolución representándole vivamente los riesgos de ser observados y sorprendidos quizás en flagrante delito de hechicería; confesándole que no en todas ocasiones surtían las fórmulas cabalísticas sus ordinarios y apetecidos efectos; manifestándose instintivamente fosco a los bienes materiales y con marcada preferencia a la comunicación con el mundo de los espíritus, y dejando comprender al ambicioso marano

⁸⁴⁶ La bibliografía en torno a la vida de Cagliostro es extraordinariamente abundante, no así sobre Saint Germain, del que casi nada se sabe a ciencia cierta. Respecto al primero, podemos mencionar las siguientes obras: Photiades, Constantin, *Las vidas del Conde Cagliostro*, Barcelona, Apolo, 1937; Carlyle, Thomas, *Count Cagliostro: in two flights*, Fraser's Magazine (July, Aug. 1833).; McCalman, Iain, *Cagliostro, el último alquimista*, Barcelona, Crítica, 2004; Harrison, Michael, *Cagliostro: ¿alquimista, iniciado o vulgar impostor?*, Barcelona, Círculo Latino, 2005. Las citas de este estudio están tomadas de la obra de Jose Velazquez y Sanchez, *Jose Balsamo, Conde de Cagliostro, historia de este célebre personaje, entresacada de todas las relaciones, memorias, folletos y apuntes de su peregrina existencia*. Sevilla, Eduardo Perié (ed.), 1871.

que había peligros extraños y terribles en el empeño de arrancar al pasado sus revelaciones y de explorar las riquezas, sepultadas en las entrañas de la tierra o la mano del hombre, en las revoluciones de los pueblos o en las subversiones de las razas. Mas enardecido por la resistencia de Bálamo a secundar su tiránico y exclusivo pensamiento, Marano rogó, hizo promesas, adelantó diez onzas de oro, y recabó en fin palabra de honor de nuestro taimado personaje de consagrarse inmediatamente y sin tregua a los conjuros y ceremonias, conducentes al ya común designio, quedando preso en las redes de la trapacería del picaresco doncel, que corrió a publicar entre sus camaradas el chistoso lance, quedando convenido entre todos el escarmiento de la credulidad y la avaricia de un hombre, que no disfrutaba de simpatías en la capital del reino siciliano. De promesa en promesa y de contrariedad en contrariedad, ora remoto el plazo del mágico descubrimiento por inopinados óbices, ora cercano el suspirado instante de ver y palpar las ánforas rellenas de oro, las cajas de antiguos collares, cinturones, diademas, brazaletes, anillos, amuletos, estatuillas, sellos, frascos y preciosos dijes, y los estuches de rubíes, jacintos, esmeraldas, zafiros, topacios, sardix, cornelinas y granates, Bálamo entretuvo al platero impaciente algunas semanas, sacándole hasta sesenta onzas, y por último, le descubrió que la gruta maravillosa existía a corta distancia de Palermo, donde irían pronto, en el sombrío silencio de la noche, a los ritos indios que debían franquear el acceso a los codiciados tesoros. En efecto el nigromántico y su víctima fueron a un descampado, próximo a la ciudad, entre las sombras de una oscura y medrosa noche; pero apenas encendida una hoguera y pronunciada la primera frase de la evocación, una turba de diablos, armados de sendos garrotes, administró al espantado artífice paliza tan soberana que dejado por muerto fue recogido a la mañana siguiente y transportado a su casa en una situación deplorable.⁸⁴⁷

La anécdota trasluce todavía elementos de primitivismo y violencia en la “broma”, que el palermitano acabará refinando al adquirir la cultura cosmopolita por la que luego sería conocido en las cortes de toda Europa bajo diversos nombres. Prófugo del reino de Nápoles, Balsamo viaja a Grecia, donde conoce a un tal Altothas, un “sabio” que le permitirá refinar sus conocimientos sobre productos químicos al estilo oriental y le pone en contacto con el Gran Maestre de la Orden de Malta. También visita la Meca y finalmente llega a Roma, donde empieza a vender drogas y cosméticos. Los cosméticos en particular serán, durante toda la vida de Jose Balsamo, uno de sus principales fuentes de éxito e ingresos. Se trata de productos con nombres exóticos, como el *vino egipciiano* (un afrodisiaco), el *agua del Serrallo* para el cuidado de la piel, el *oleo prodigioso* (un tinte fortificante contra las canas) el *elixir de Menfis*, para curar la esterilidad y otros desarreglos humorales, o la *pasta de Siria*, “cuyo aroma, apenas perceptible y delicadísimo, lleva en sus efluvios el secreto de esa simpatía, que el materialismo oriental refiere a impresiones de los sentidos, independientes de espontáneos impulsos del alma; haciendo sierva de sus siervos a la que creemos señora de sus esclavos.”⁸⁴⁸ Casanova siempre rechazó la acusación de servirse de filtros de amor para sus conquistas. La función del cosmético para Cagliostro es clara, no sólo es un personaje cosmetizado, que se maquilla ante los otros en sentido metafórico, sino que introduce en la buena sociedad estos productos que, con un aura de

⁸⁴⁷ Velázquez y Sánchez, *op.cit.*, pp 25-27.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

procedencia oriental y efectos casi milagrosos, expanden el consumo de cosméticos.

En Roma conoce a Lorenza Feliciani, una muchacha hermosa y poco cultivada, aunque con un talento natural para la picaresca, y ambos desembarcan juntos en Barcelona, donde ella se hace pasar por marquesa, exiliada por su matrimonio desigual con un plebeyo. Luego viajan por Madrid, Lisboa, Londres... timando y engañando a su paso; ella seduciendo con su belleza y él con su labia y supuestos conocimientos ocultistas. Parece que la fachada ascética de Cagliostro se sostenía en parte gracias a que la parte sexual de la seducción se la dejaba a su esposa, con la que parece que mantenía una relación cercana al proxenetismo. En Londres entrarán en contacto con la masonería. Balsamo planea fundar una logia propia, y en los años siguientes se hará llamar el Gran Copto, Sumo Sacerdote del Culto Egipcio, título que le valdrá ser nombrado depositario de ciertas cantidades de dinero por parte de las logias masónicas de Europa. En Francia, Douvres, en 1772, conocen a Monsieur Duplaisir, que se encapricha de Lorenza, quien consiente en complacerlo. Tanto es así, que escapa de su marido, hasta que es capturada y amenazada con ser recluida en la cárcel para mujeres de Santa Pelagia si persiste en su infidelidad. Allí Cagliostro comienza a ejercer como médico no cualificado, lo que le granjea los odios de la comunidad médica local, algo que se repetirá en cada sitio donde se establece. Por otro lado, Morand, redactor del *Correo de Europa*, quien daba todo tipo de detalles sobre sus correrías y los rumores que corren acerca de él: nombres, fechas, lugares y testigos. Morand ataca y Cagliostro se defiende en publicaciones y cartas varias. A estas alturas de su carrera, como vemos, este hombre, antes conocido como José Balsamo, ha refinado sus técnicas de persuasión y ha conseguido hacerse enemigos de cierto renombre, algunos de los cuales no le olvidarán fácilmente.

Llega a Berlín con el sobrenombre de Duque de Fénix, y allí se encuentra con problemas para proseguir sus contactos masónicos, ya que las logias alemanas estaban protegidas y patrocinadas por la corona, por lo que hubiera sido exponerse a la inspección directa del Estado en sus asuntos, cosa que no le convenía. Rápidamente cambia de lugar y llega con su esposa a San Petersburgo, aún bajo el sobrenombre de conde de Fénix y vuelve a ejercer como médico milagroso y espiritista. Allí el príncipe Potemkin, favorito de la zarina Catalina II, se enamora de Lorenza. A instancias de la zarina, la mujer y su marido son expulsados, y van a parar a Varsovia, y luego a Frankfurt, donde se dice que entran en contacto con los Illuminati, que le hacen un donativo de seiscientos luses como representante de los Maestres del Temple. En Estrasburgo se presentan como dos príncipes, impresionando al Arzobispo de Rohan, y Cagliostro se granjea la malquerencia de los médicos locales, gracias a sus curas milagrosas. Allí entran en contacto con los representantes del rito escocés y una logia iluminista de la estricta observancia.

De vuelta a París, en 1785, Cagliostro protagonizará su aventura más conocida, el *affaire* del collar de diamantes de la Reina. Para esas alturas de la

historia, Cagliostro había refinado la teatralización de sus encuentros esotéricos; utiliza jóvenes muchachas como médiums, copiando en parte la parafernalia del magnetismo que Mesmer había puesto de moda en toda Europa, en particular entre las clases altas. En una de estas reuniones conoce a cierta Mlle. Oliva, cuyo parecido con la reina Maria Antonieta es extraordinario, y del cual el aventurero se propone sacar partido. En París conoce también a Juana de Valois, condesa de la Mothe, otra aventurera a la que ayuda en su reivindicación ante los Borbones para que la asignaran una pensión como última representante de la casa de los Valois. Ella es el otro engranaje primordial de la compleja maquinaria de intrigas y suplantación de identidades que fue el asunto del collar. Solo faltan los “primos”, a la sazón, el cardenal de Rohan, a quien el matrimonio había conocido en Estrasburgo y que vuelven a encontrarse esta vez bajo el título de limosnero real, y el joyero Minheer Daniel Bohaemer. Cagliostro y La Mothe se dan cuenta en seguida de los secretos anhelos de estos dos crédulos personajes: el vanidoso y galante Rohan quiere ganarse las simpatías de la reina de Francia, que lo trata con frialdad, y el joyero planea realizar la obra de orfebrería que lo consagrará como el mayor artesano de su tiempo: un collar de extraordinario valor que imagina digno sólo del cuello de Maria Antonieta. Desgraciadamente, los fondos del Estado no están para esos dispendios, y la real pareja declina la oferta del joyero, quien, desesperado, no sabe qué hacer con el collar en el que ha invertido una cantidad astronómica de dinero.

En este punto es donde entran los dos intrigantes, quienes hacen creer a Rohan que la reina, ansiando en secreto la posesión del collar, no vería con malos ojos que él la adquiriese en su nombre, aunque con el máximo secreto. Una carta falsificada con la firma de Maria Antonieta y un novelesco encuentro en los jardines de Versalles a la luz de la luna, acaban por convencer al arzobispo de la veracidad del asunto. Ni que decir tiene que quien en realidad se encontraba en el jardín a horas tan tardías no era sino la señorita Nicolassa Oliva, haciéndose pasar por la reina. Al final, todo el asunto es descubierto, llenando de oprobio a la casa real, al cardenal y al resto de los acusados. Juana de Valois, considerada la principal instigadora de la intriga, es marcada con la flor de lis, la marca infamante por excelencia. Durante el juicio y mucho tiempo después, en una colección de cartas llamada *Mi correspondencia con el Conde de Cagliostro*, la condesa de La Mothe trata de inculpar a Balsamo en el asunto del collar y de acusarlo de muchas otras fechorías; como se ve, la solidaridad entre aventureros no siempre es de recibo. Cagliostro, que sólo parece haber desempeñado un rol secundario en la trama, es expulsado de Francia y desterrado. En este caso el aventurero resulta manipulado por otro oportunista, una mujer, más hábil o quizás más osada que él mismo. El único que parece haber salido ganando con la estafa es el marido de Juana, André de

Valois, que para cuando el asunto es descubierto está ya en Londres, con el valioso collar en su poder.⁸⁴⁹

Lo más interesante de toda la historia es, sin embargo, el epílogo. Considerándose ultrajado por el trato recibido, Cagliostro escribe y publica un opúsculo, la *Carta al pueblo francés* (1786), en el que, con una prosa furibunda, vaticina punto por punto todas las desgracias que la monarquía va a sufrir y los cambios políticos que van a sacudir al pueblo de Francia a raíz de la Revolución “precisando la convocación de los antiguos estados generales, determinando la abolición de feudales privilegios y exenciones de cargas públicas; vaticinando la destrucción de la Bastilla; fijando su reducción a paseo público y adelantándose, en fin, con profético espíritu a sucesos, que han venido a corroborar predicciones, que no se ocurren por cálculo con tanta circunstanciada exactitud.” Todo lo que Cagliostro vaticina se cumplirá apenas tres años más tarde. Algunos creen que estaba en contacto directo con las logias masónicas que sostuvieron el movimiento jacobino, otros que era verdaderamente un profeta. Lo único que puede decirse a ciencia cierta es que esta carta terminaría por ratificar la fama sobrenatural del hechicero, lo cual redundaría en su perjuicio, ya en en 1789 Jose Balsamo y Lorenza Feliciani se trasladan a Roma, donde son capturados y encarcelados por la Inquisición. Tras un juicio durante el cual su esposa muere por enfermedad, Balsamo es condenado a muerte, aunque en última instancia se le conmuta la pena por la de cadena perpetua, primero en el Castel Sant’Angelo y luego en otra prisión más pequeña, la de San Leone, cerca de Urbino. La fecha de su muerte es incierta, como todos los acontecimientos de su vida, pero se calcula en torno a 1795 o 1796.

La vida de este aventurero (suponiendo que se tratara de uno solo) ha inspirado gran número de obras literarias de ficción. Goethe escribe una obra de teatro, *El gran Copto* (1791), en torno a la intriga del collar; Alejandro Dumas padre relata en dos libros, *Memorias de un médico* (1846) y *El collar de la reina* (1849) las correrías del supuesto conde, dándole un tono mefistofélico muy afín al gusto decimonónico por el ocultismo, el satanismo y las sociedades secretas. Parece que también el personaje de *Zanoni* (1842) de Sir Bulwer- Lytton está pensado como un doble positivo de Cagliostro/ San Germain, un mago al servicio del altar y el trono, en lugar de un conspirador contra los poderes del Antiguo Régimen⁸⁵⁰. No es de extrañar este éxito, ya que las características físicas de este hombre se prestaban sin duda a lo novelesco; todas las descripciones de sus contemporáneos coinciden en que, sin ser guapo, poseía una fisonomía imponente, sobre todo la mirada, de ojos ardientes e hipnóticos que le permitían imponer su voluntad (sobre todo a las mujeres jóvenes). En palabras de la baronesa de Oberkirch, que a menudo habla de él en sus memorias: “no hallo expresiones para describir sus ojos en

⁸⁴⁹ Frantz Funck-Brentano, *L'affaire du collier, d'après de nouveaux documents recueillis en partie par A. Bégis*, Paris, 1901.

⁸⁵⁰ Iraizoz, Antonio, *Cagliostro en la Historia y en el arte*, Habana, Molina y Cia, 1938.

los que alternativamente brilla un vivo fulgor que atrae y una expresión helada que espanta”⁸⁵¹.

En un ensayo en torno a la figura de Cagliostro, Walter Benjamin se pregunta cómo fue posible que, en pleno siglo de la razón ilustrada alguien así pudiera campar por sus respetos en toda Europa. Las razones que aduce son de gran interés; por un lado, Cagliostro, que aspiraba a ser el mediador entre el papado y la masonería, no tiene metas políticas o filantrópicas, sino sólo un anhelo de poder que sabe disimular hábilmente con un aguzado sentido de la teatralidad. Por el otro, sus dotes naturales de persuasión, unidas a un más que probable dominio de las técnicas del hipnotismo, configuran una personalidad en la que la apariencia del saber se pone al servicio de la voluntad de dominio. Para Walter Benjamin, el mayor triunfo de Cagliostro, el que le permitiría llevar a cabo una representación que duraría varias décadas, era su poder de autosugestión. Por supuesto, nos dice Benjamin, que él no creía en sus propios embustes; pero uno no puede mentir indefinidamente sin llegar a convencerse en parte de sus mentiras. En el momento de interpretar esos roles, Jose Bálsamo se creía Saint Germain, se creía Cagliostro, y sobre todo, creía en su propio poder sobrenatural: “lo que hacía tremendamente poderoso a Cagliostro era su fe en sí mismo, la fe en su poder de convicción, en su fantasía, en su don de gentes”⁸⁵².

Para la historiadora de la cultura Barbara Stafford, Cagliostro era visto por el *milieu* ilustrado y por los conservadores detractores de la ilustración como el prototipo de todo lo que había que combatir. Para los *philosophes* era alguien que se aprovechaba de las supersticiones oscurantistas herencia del pasado, que todavía subyugaban a los espíritus de su tiempo, obligándolos a permanecer en una vergonzosa minoría de edad. Para los detractores del materialismo moderno, como el jesuita Anne-Henri Paulian, se sirven de la imaginación, que invocan como causa artificiosa de todo, para ofrecerla a los ingenios extraviados como único principio de todas las operaciones humanas. Son seductores que no son susceptibles de ser seducidos y se regocijan en la admiración de sus estúpidos admiradores⁸⁵³. En cualquier caso, la figura de este aventurero significa algo muy concreto en el contexto de la espectacularización cortesana de los contextos de exhibición científica del siglo XVIII. La pomposidad de la retórica dieciochesca, la seducción del teatro, de las fórmulas mágicas y de la alquimia, por un lado, y el auge del escepticismo materialista por el otro, dan lugar a un contexto ambivalente en el que el *ennui* de las clases altas sirve de pretexto para casi cualquier tipo de discurso o imagen. No solo los términos más o menos claros de la filosofía de un Diderot o un La Mettrie tienen cabida en este contexto, sino también el

⁸⁵¹ Cit. en *Ibid.*, p. 14.

⁸⁵² Benjamin, Walter, “Cagliostro” en *Gesammelte Schriften, Band VII*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 188- 189, 192.

⁸⁵³ Paulian, Aimé-Henri, *Dictionnaire de Physique*, Aviñón, 1758, cit. en Stafford, Barbara M., *Artful Science*, Massachussets, Cambridge University Press, 1994, p. 125.

lenguaje oscuro y arcaizante de un Cagliostro, amenizado, durante sus así llamadas “lecciones magistrales” con sesiones de espiritismo, antiguos arcanos, invocaciones de potencias ultraterrenas, alambiques que contienen homúnculos, elixires de eterna juventud y todo tipo de brillantes chucherías. Todo se convierte en misterioso, todo alcanza el grado del ceremonial y el rito, en un mundo en el que el gabinete como laboratorio ha sustituido a la *Wunderkammer*. En *La Science Sansculottisé* (1792), Henry Decremps critica este tipo de oscuras imágenes y la actitud mistificadora propia de la careta pseudocientífica que llevan los aventureros y estafadores, una suerte de parasitismo del discurso científico. También en otra obra, *Cagliostro Demasqué* (1786) su autor, esta vez anónimo, pone de manifiesto lo grotesco de las escenas en las que las jovencitas eran usadas como médiums de no se sabe qué potencias ultraterrenas. Finalmente, en la novela anticatólica *The Charlatan* de Thomas Andrew James hace que uno de sus personajes, al entrar en el laboratorio de Cagliostro, quede decepcionado al no discernir ningún cocodrilo disecado suspendido del techo, ni siquiera un pentagrama pintado en negro sobre el suelo, ni un mal amuleto con signos zodiacales. Como nos indica Barbara Stafford, Cagliostro, como otros muchos embaucadores dieciochescos, ha aprendido a imitar la elegante gravedad y la austeridad de medios del laboratorio de un Lavoisier para hacer más creíble, más “científica” la fachada del moderno encantador. Aunque, por supuesto, no por ello se priva de usar ilusiones ópticas de todo tipo que den a su exhibición un aspecto alucinatorio.

La phantasmagoría de Cagliostro, que simboliza el demoledor impacto del fraude en una psique ingenua y vulnerable, nos recuerda al episodio del *Émile* cuando el niño, en su primera salida, se encuentra con el mago hipócrita y su autómatas. [...] Los disimulos de Cagliostro, como en una farsa, vuelven a sus víctimas en marionetas indefensas e ignorantes sometidas únicamente a la voluntad de su manipulador. De manera similar, los sinsentidos y simulaciones típicas de los juegos infantiles, obedecen a una lógica del control tan poderosa como la que gobierna el acto mágico⁸⁵⁴.

Casanova, Saint Germain y Cagliostro son los tricksters del siglo XVIII: jugando en los límites entre la identidad, la presentación y los auténticos orígenes que a menudo logran borrar la huella de un origen real imponiéndole una genealogía ficticia. Jugando con los símbolos para aprovecharse de los crédulos y agradar a los poderosos, imitan sistemas en los que no creen, manipulan los signos y consiguen, finalmente, enterrar en el descrédito las fórmulas mágicas del pasado, cuestionando de paso la legitimidad de los títulos aristocráticos que inventan o toman prestados sin pudor. El uso del cosmético y la máscara están a la orden del día para ellos; el sexo no es más que otro instrumento en sus manos, cuyo fin no es la proliferación de la especie, sino la promoción social. En este juego de engaños, consiguen

⁸⁵⁴ Stafford, *op.cit.* p. 129.

confundir incluso la frontera entre la ciencia y la magia, produciendo la disolución de criterios mediante ilusiones y provocando, a largo plazo, una respuesta crítica y rigurosa del pensamiento científico con respecto a lo que podríamos llamar “paraciencias” que, como la fisiognomía o la alquimia, dejan su puesto a formas institucionalizadas y legitimadas, objetivadas, como la antropología o la química. Pero lo que no hacen es reafirmar los sistemas de valores con los que juegan, nada queda indemne, y la sociedad que despertará del sueño de estos magos y seductores será otra muy distinta.

4.2.2. Un espía con dos géneros: el Chevalier D’Eon

Que el género es una construcción social es algo que han venido diciendo numerosos expertos desde diversas disciplinas: la feminidad como una mascarada ⁸⁵⁵, la crisis de la imagen de la masculinidad patriarcal⁸⁵⁶, y finalmente la performatividad inherente al travestismo y la transexualidad, han sido temas recurrentes de la psicología, la filosofía y el activismo político *queer* y feminista de las últimas décadas. En el capítulo anterior hemos insinuado la idea de que una de las características de la actividad erótica del Casanova podría interpretarse hoy como un intento de deshacer o “suspender” el género, trasladando la división de los sexos a un terreno de indefinición en el que recuperar la libertad de acción de lo que Freud habría llamado perversidad polimorfa. En cualquier caso, la cuestión en Casanova gira en torno al sexo y al deseo, la libido y el falo, más que en torno de la construcción social del género. Pero si hay un personaje del siglo XVIII que se ha convertido en referente paradigmático del travestismo, entendido como una conducta bipolar que oscila entre la apariencia de uno y otro género, poniendo en cuestión los atributos tradicionalmente vinculados a ellos, ese es el Chevalier D’Eon. No incurrimos, como podría parecer, en un anacronismo al aplicar la categoría de análisis del género a un personaje del siglo XVIII, sino que se trata más bien de una opción metodológica obligada si se quieren comprender las particulares circunstancias que confluyeron en la vida del Chevalier. El mismo Havelock Ellis, en su clasificación de las patologías mentales da el nombre de “eonismo” al travestismo, igual que se había bautizado al sadismo o al masoquismo con los nombres de sus más ilustres⁸⁵⁷ representantes.

Los casos de travestismo son uno de los efectos más comunes en el teatro barroco⁸⁵⁸, y durante el siglo XVIII se convirtieron en una práctica furtiva

⁸⁵⁵ Rivière, Joan, “Womanliness as a masquerade”, *The International Journal of Psychoanalysis* (IJPA), vol. 10, 1929.

⁸⁵⁶ Amorós, Celia, “Patriarcalismo y razón ilustrada”, en *Razón y Fe*, n° 113-114, julio-agosto de 1991

⁸⁵⁷ Ellis, Havelock, *Eonism and Other Supplementary Studies*, Philadelphia, FA Davis Company, (1928)

⁸⁵⁸ Como ejemplo podemos citar la obra de Calderón *Las manos blancas no ofenden* (1640) y *Como gustéis* (1599) de Shakespeare.

entre algunas mujeres que, disfrazadas de hombre, aspiraban a viajar sin ser molestadas, o a disfrutar de algunas de las prerrogativas del sexo llamado “fuerte” vinculadas con la libertad de acción. No obstante las leyes vigentes en Francia castigaban con pena de cárcel a la persona que se vistiera con las ropas de un “estado” contrario al suyo. Esta es una de las imposiciones más fuertes del decoro de género en los sistemas legales de regulación de la conducta. Así pues, tanto el sentido común como la concepción de la jerarquía de los sexos heredada de los sistemas de pensamiento tradicionales del Antiguo Régimen contribuían a considerar a las mujeres que se disfrazaban de hombres como algo relativamente comprensible, si bien infrecuente e inaceptable. Además existía toda una retórica de la imagen vinculada a la joven que se viste de muchacho como personaje fuertemente erotizado en el imaginario masculino, como hemos visto en el caso de las fantasías del Casanova. En cuanto a los casos reales, históricos, algunas mujeres consiguieron mantener su impostura durante largos períodos de tiempo incluso encontrándose bajo la vigilancia constante de una comunidad exclusivamente masculina. Este es el caso de Jeanne Baré, que viajó alrededor del mundo con la tripulación de Bugainville de 1766 a 1769 consiguiendo mantener su identidad femenina ante los marineros al menos durante más de un año⁸⁵⁹.

Si bien no tenía, para la mentalidad de la época, nada de extraño que una mujer quisiera disfrazarse de hombre para hacer cosas que de otro modo no podría hacer, para escapar de un matrimonio no deseado o del convento y alistarse en un ejército o viajar a tierras desconocidas, la situación del varón que toma hábitos femeninos ha resultado siempre más misteriosa, porque ¿quién desearía colocarse de forma voluntaria en una situación claramente desventajosa, habiendo nacido varón? Como hemos señalado ya a lo largo de este estudio, la condición femenina en el siglo XVIII había variado notablemente con respecto al pasado gracias al influjo de la Ilustración, una nueva noción de lo público y la elevación de las buenas maneras y la conversación galante al rango de rasgos civilizados por excelencia. Eso sin contar con los privilegios indiscutibles que el estado femenino comportaba, una actitud patente en los gestos de deferencia, ciertamente displicente y paternalista, pero que podía proporcionar alguna ventaja a quienes supieran valerse de ella. La idea principal que deseo defender en este retrato del Chevalier D'Eon es que su figura y escritos contribuyeron en no pequeña medida a poner en cuestión los límites del género y las consideraciones de lo que el sentido común dice que una mujer puede o no puede hacer. Veremos tras esta reconstrucción de los parámetros de la realidad la mano del trickster

⁸⁵⁹ Steinberg, *op.cit.*, p. 131. En esta obra, la autora muestra cómo, según el pensamiento galénico y aristotélico aún vigente, que una mujer pudiera llegar a convertirse en hombre era algo infrecuente, aunque no imposible, ya que la vagina se consideraba como una versión interna del pene: la misma estructura vuelta del revés. Este tipo de consideraciones tendían a naturalizar el hecho de que una mujer aspirase a un estatus masculino, pero no lo contrario.

que confunde categorías y pone las convenciones al servicio de sus intereses personales, fingiendo respetarlas para minarlas desde dentro laboriosamente.

El 7 de octubre de 1728 es bautizado Charles Geneviève Louis Auguste André Thimothée Deón de Baumont, nacido en Tonnerre, en la Bretaña Francesa, hijo del noble Louis Deón de Baumont, consejero real y la dama Françoise Charanton. Era pues, nuestro joven caballero, un hijo de la pequeña nobleza de provincias bretona, pobre pero sobradamente dotado de ingenio y otras cualidades naturales que demostraron ser de gran valía. Durante los diez primeros años de su existencia vestiría ropas de niña, ya que su madre lo había consagrado a la virgen María; este hecho no es, por otro lado, tan excepcional como podría parecer, ya que las ropas de los infantes de la nobleza conservarían, hasta el final de las modas antiguas, una notable cualidad epicena. Los bebés y niños muy pequeños de ambos sexos llevaban los mismos vestidos largos, lo que daba a la primera infancia esa apariencia asexual y uniforme característica de la primera edad en el imaginario colectivo occidental. Pero además, Charles-Geneviève era de complexión delicada, tenía una larga cabellera rubia y sedosa y ojos azules, todo lo cual le daba una apariencia angelical y andrógina. De todas formas, ya desde su más tierna infancia había comenzado a circular en su región natal la especie de que el pequeño caballero era en realidad una niña cuyo sexo había sido ocultado por los padres para solucionar de este modo un problema de herencia. Este rumor, aunque completamente infundado, encontraría ecos en épocas más tardías de la vida del Chevalier. Ya desde los primeros años de su internamiento en el Collège Mazarin esta apariencia femenina se vería contrarrestada por una conducta belicosa y “viril”. Pocos de sus compañeros tuvieron ánimos para burlarse de aquel joven con aspecto femenino después de las primeras trifulcas. En su ambición por conquistar las prerrogativas de todos los estados, el joven Deón se esforzaría por conquistar la excelencia en el manejo de la espada y la pluma, llegando a ser bastante diestro en ambas, además de un consumado conversador y una persona bastante erudita. En uno de sus *cahiers d'écolier* escribe, a la edad de dieciséis años, una reflexión que será en cierto sentido profética y que resume perfectamente cuál será la cuestión principal en la vida de un animal de sociedad: “Es axiomático que todos habríamos de vivir una vida en consonancia con la idea que de nosotros se haya forjado otra persona, una vida imaginaria... Y buscamos esa vida imaginaria para justificarnos a nosotros mismos con la mayor certeza, y vivir más serenamente en nuestra imaginación”.⁸⁶⁰

Es precisamente “vivir en su imaginación”, serenamente o no, lo que caracteriza al ser cuya existencia depende de las máscaras sociales, así como la habilidad que permite al trickster modificar la realidad a partir del manejo de los signos. Que Deón tuviera ya clara la importancia capital de esta espinosa

⁸⁶⁰ Museo Británico, M.S. 34.277. Citado en Nixon, Edna, *El Caballero D'Eon* (1965), Barcelona, Taber, 1968, p. 17.

cuestión a una edad tan tierna dice bastante a favor de la autoconciencia de este individuo, y probablemente de la capacidad reflexiva que inducía en las personas que estaban siendo educadas para el gran mundo el espíritu social del siglo XVIII. Más importante aún, sorprende que siendo todavía un adolescente hubiera desarrollado ya de manera tan clara una teoría de la mimesis vinculada al agrado de los demás, que constituiría el *modus operandi* de toda su existencia. En 1748 termina sus estudios y con apenas veinte años comienza a estudiar derecho; poco después se introduce en los salones parisinos de Mme. Boufflers y Mme. Deffand, donde conoce a Beaumarchais, quien jugaría un papel importante en la última etapa de su vida, y se convierte en protegido del Príncipe de Conti. Allí publica sus primeros escritos históricos y financieros, y su apasionamiento por las relaciones internacionales le lleva, gracias a la recomendación de Conti, a ser introducido al rey Luis XV y entrar a formar parte de su servicio secreto. Este paso será uno de los que darán forma y substancia a la identidad y la existencia del *petit Déon*, como le llamaban sus más allegados. Gracias al nombramiento real gana el derecho a usar la partícula D' en su nombre, y otras prerrogativas aún más interesantes. Su primera misión como agente secreto le llevará a Rusia, donde se introduce vestido como una dama bajo el nombre de Mlle. Lia de Beaumont en 1755. D'Eon tiene ahora veintiséis años y es, tanto con vestidos femeninos como con ropajes masculinos, una criatura enormemente atractiva, como lo testimonia el grabado que Angelika Kauffmann ejecutaría partiendo de un retrato al óleo de Latour, tomado por expreso deseo del príncipe Conti. No hay nada forzado, nada *kitsch* en la representación del joven caballero como una mujer, todo en ese retrato transpira naturalidad. Lo curioso es que el retrato es ejecutado años antes de su primera misión bajo una identidad femenina, lo que nos hace suponer que D'Eon ya se vestía como mujer para divertirse y quizás también para satisfacer el gusto por la mascarada de sus anfitriones en las fiestas, antes de verse impelida a travestirse por motivos profesionales.

Una vez en San Petersburgo, Mlle. Lia se hace lectora de la emperatriz Isabel, cuya confianza sabe ganarse y lleva a buen puerto sus negociaciones en nombre del rey, convirtiéndose al mismo tiempo en un informador avezado sobre las costumbres y los entresijos de la política rusa. La organización a la que había pasado a formar parte, conocida como el *Secret du Roi* era un organismo autónomo que funcionaba de forma independiente del gobierno oficial y era dirigido directamente por Luis XV. Junto al *Secret* funcionaba el *Cabinet Noir*, que controlaba las cartas que se enviaban mediante la inspección del sistema de postas. Así, el príncipe de Conti era en la época el jefe del *Secret*, y el jefe del *Cabinet* era M. Jeannel, *Directeur de Postes*. En la estructura de poder diseñada por Luis XV todos se espiaban unos a otros, y nadie estaba seguro de en cuantos bandos servían los demás; muchos ocupaban un doble puesto, uno oficial y otro secreto, siempre al servicio del Rey, pero los ministros

principales no tenían conocimiento cierto de los movimientos de ese otro gobierno en la sombra.

D'Eon regresará a Rusia dos veces más en los dos años siguientes, 1756-57, esta vez bajo identidad masculina, como “hermano” de Lia y secretario de la embajada francesa. El asombroso parecido de los dos hermanos no pudo dejar de asombrar a algunos de los personajes de la corte, aunque siendo la realidad tan rocambolesca, debió de resultar más sencillo creer que se trataba simplemente de un rasgo de familia. Allí consigue de nuevo ganarse el favor de la reina y de su favorito, Ivan Chulanov, complotando para neutralizar al canciller Bestuchev, germanófilo y opuesto a la alianza con Francia. Como resultado del éxito de sus gestiones en Rusia durante la guerra de los siete años, D'Eon fue nombrado capitán de Dragones. Trajo consigo a Francia numerosos documentos de un gran valor histórico y político, entre ellos, según se dice el testamento de Pedro el Grande (documento que, no por ser con toda probabilidad apócrifo, dejaba de revestir importancia en la política internacional...) ⁸⁶¹

Uno de los aspectos más llamativos de la existencia del Chevalier es su aparente falta de interés por el sexo femenino y, en general, por cualquier tipo de actividad sexual. Cultiva, es cierto, algunas amistades femeninas, pero siempre dentro de los límites de la más estricta propiedad. Su seducción es del orden de la imagen, el ingenio, el valor y la palabra, y no tiene nada que ver con la seducción de los sentidos casanoviana. D'Eon vivía aislado, rehuyendo el contacto físico directo, así como las relaciones de confianza y dependencia excesiva con los otros. Esto no es únicamente achacable a la necesidad de comportarse con discreción en tanto que espía del servicio secreto real, sino que debe interpretarse como una opción vital, ya que la mantuvo en todas las circunstancias de su existencia. Al escribir sobre sí mismo en sus cartas, se refiere a la “naturaleza frígida de mi temperamento” y afirma que “siempre he vivido sin caballos, carruaje, perros, gatos, loros y amantes.” ⁸⁶² Supo mantenerse incólume a las insinuaciones de su jefe en Rusia, el conde de l'Hopital, quien en sus cartas se muestra solícito como un amante y más interesado de lo que la discreción aconsejaría por la falta de actividad de la *tiers jambe* del caballero.

En 1760, en el viaje de regreso de Rusia contrae la viruela, pero al año siguiente lo encontramos ya flamante en su uniforme de Capitán de Dragones al mando de una compañía en el Rin, a las órdenes del capitán Broglie. En esta época de su vida, la que recordaría con mayor orgullo, D'Eon tiene por fin la oportunidad de lucirse y dar rienda suelta a su temperamento impulsivo en el marco heroico de una guerra que está a punto de acabarse. Llevará a cabo campañas arriesgadas en Wolfenbuttel, Cassel y Brunswick. Al final de la guerra de los siete años y de vuelta en Versalles, el Chevalier atraerá la

⁸⁶¹ Vid. sobre el asunto del testamento Gaillardet, Frédéric, *Memoirs du Chevalier D'Eon*, Paris, Bernard Gasset, 1935.

⁸⁶² Nixon, *op.cit.*, p. 78.

enemistad de la favorita del rey, Mme. Pompadour, y del nuevo embajador en Londres, el conde de Guerchy, al que lo vinculará una enemistad ininterrumpida hasta la muerte de éste. Parece que D'Eon necesitaba de la atención de los grandes enemigos como protectores para constituirse a sí mismo como el personaje combativo e ingenioso que se proponía ser. Cuando esta situación se hace insoportable, Luis XV decide volver a hacer uso de su agente y lo envía a Londres, esta vez bajo vestimenta masculina, para que ayude con los preparativos de la firma del tratado de paz en Inglaterra en 1762. Para ello D'Eon es nombrado secretario del embajador, el duque de Nivernais, y será el encargado de llevar el documento firmado por Jorge III a Francia, un gran honor al que se añadirán la cruz de la Orden de San Luis y su nombramiento como *Ministre Plenipotentiaire*. Esta época es la más luminosa en una vida llena de claroscuros; el Caballero es recibido por todas partes y, aunque su carácter le impulsa a menudo a comportarse de manera impertinente con sus superiores, parece que era en general apreciado en la alta sociedad inglesa como buen conversador y hombre de mundo. Por desgracia, la dotación económica no iba acorde con los gastos del cargo, y desde esta época comienza a arrastrar un pesado fardo de deudas del que nunca se librará completamente.

A partir de ese momento, las cosas empiezan a irle de mal en peor. Luis XV, temeroso de las posibles consecuencias de la eventual puesta en manos del gobierno inglés de los documentos confidenciales que todavía obran en poder del Chevalier, revoca el título de *Ministre Plénipotentiaire*. El rey juega un doble juego con su agente, por un lado lo halaga pero por el otro permite a Guerchy, furioso por las frecuentes muestras de arrogancia de D'Eon, que lo acose con el fin de recuperar los valiosos documentos. Este acoso llega hasta el intento de rapto; D'Eon dice haber sido drogado en una ocasión y, habiendo escapado por poco de acabar en el fondo del Támesis, se atrinchera en su casa, convirtiéndola en un polvorín y contratando los servicios de sus antiguos Dragones algunos de los cuales ha podido contactar en Inglaterra. Debido a la destreza de D'Eon con la espada y a su conocimiento táctico del terreno, Guerchy trata de atacarlo por otro flanco y se sirve del libelista Vergy para desprestigiar al Caballero mediante la calumnia.

Por esa época comienza a circular un rumor por las calles y la bolsa de Londres, según el cual el Chevalier es en realidad una dama; y esta circulación de opiniones dará lugar a muchas apuestas en las que se jugarán importantes sumas de dinero a cuenta de la constitución física del Caballero. Aunque algunos suponían que el propio caballero podría estar detrás de estas especulaciones, e incluso que las incentivaría a cuenta de sus dificultades económicas, el propio D'Eon siempre lo negó, y efectivamente parecía más indignado que satisfecho con los continuos intentos de secuestrarlo para desnudarlo y poner fin así al enigma, por si no fueran poco los intentos de Guerchy por quitarle de en medio. Como consecuencia de esta situación, el Caballero se vuelve paranoico y nunca sale de casa sin ir fuertemente armado

y con su escolta de dragones. Finalmente logra triunfar sobre el embajador, en una victoria pírrica en que el embajador está a punto de ser llevado a los tribunales británicos por intento de asesinato. Vergy, que se había cambiado de bando y estaba dispuesto a testificar contra su antiguo jefe que éste le había ordenado asesinar a D'Eon, hubiera sido la pieza clave de esta intriga. Y sin duda hubieran conseguido que colgaran a Guerchy, si el rey inglés no hubiera decidido dar marcha atrás en el último momento, temeroso de ocasionar un conflicto diplomático. Al final el embajador vuelve a Francia, con la salud tan quebrantada que muere poco después, el Caballero permanece en una especie de limbo o exilio sin poder regresar a su patria, y los monarcas francés e inglés resultan gravemente desprestigiados al llegar todo el asunto a la luz pública.

D'Eon era consciente de que los mismos documentos que lo colocaban en esa situación tan delicada eran lo único que le mantenía a flote, ya que sin el temor a que vieran la luz pública, Luis XV no hubiera tenido ningún escrúpulo en hacerle desaparecer discretamente. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que tanto los sinsabores como la fama del Chevalier estuvieron siempre vinculados al misterio, y que sus secretos le elevaron tanto como lo hicieron sufrir. El secreto de los documentos del servicio secreto y el misterio de su verdadero sexo hacían que el nombre de D'Eon no parase de fluir de boca en boca, como moneda corriente de intercambio en los *bruits du monde* de los reinos francés e inglés. La situación permanece en ese estado hasta 1774, año de la muerte del rey. El nuevo gobierno de Luis XVI lleva a cabo entonces un nuevo intento de reconciliación con el Chevalier, quien sin embargo se muestra menos deseoso de colaborar de lo esperado. Les pide una cifra astronómica a cambio de la cesión de los famosos documentos comprometedores, a cuenta de los intereses de los gastos impagados en los que había incurrido como empleado del gobierno galo. En vista de la situación, se nombra como intermediario a Beaumarchais autor teatral con pruritos de agente secreto, otro oportunista experto en causar escándalos y poner en situaciones comprometidas a la monarquía que parte encantado hacia Londres. Allí tendrá lugar entre Beaumarchais y D'Eon un simulacro de cortejo de lo más pintoresco, con cartas de amor incluidas. Un enfrentamiento entre dos tricksters experimentados sólo puede tomar tres formas: el enfrentamiento directo, la negociación o el cortejo; y D'Eon decide tomar ventaja en el lance “confesando” a Beaumarchais que su “verdadero” sexo es femenino. Beaumarchais está absolutamente infatuado con la idea de hacerle la corte a un fiero capitán de dragones convertido en una dócil mujer. La situación es tan cómica que no podría haber sido ideada ni siquiera por el mismísimo autor teatral. En verdad, hay ocasiones en que la verdad supera a la ficción.⁸⁶³

⁸⁶³ De hecho, la escena de cortejo entre D'Eon y Beaumarchais ha inspirado algunos momentos teatrales realmente divertidos. En el *Beaumarchais* de Sacha Guitry, interpretado por Josep Maria Flotats (Teatro Español, 2010) se representa de forma explícita la tensión entre estos dos extraños compañeros de cama.

El resultado de este juego de ingenios con la apariencia de un romance de mascarada es la firma, en 1775 de una “Transacción” en que el caballero se compromete a devolver los famosos documentos al Rey y éste a su vez le permite regresar a Versalles, pero con una condición: ya que las leyes francesas prohíben explícitamente que una persona se vista de forma contraria a su estado, D’Eon tendrá que comprometerse a no volver a vestirse de hombre mientras se encuentre en suelo francés. Este es uno de los aspectos más incomprensibles de la historia, ¿por qué D’Eon dijo a Beaumarchais que era mujer, comprometiéndose a vestir de mujer para el resto de su vida? Quizás en un primer momento esta decisión fuera un acto de humorismo, una forma de engañar al fatuo Beaumarchais y hacerle participar de esa escena de seducción grotesca. Seguramente debió haber otros motivos. En cualquier caso, Beaumarchais regresó a Francia con los documentos en su poder y muy satisfecho del éxito de su misión, y he aquí que el Chevalier, convertido en *Chevalière*, a sus 47 años se embarca de regreso a su patria. Como Beaumarchais ha sustraído el dinero que debía invertirse en un nuevo vestuario femenino, D’Eon aparece en Francia con su uniforme de Dragón, orgulloso y triunfal, pero nada más llegar a Versalles se le recuerda su compromiso. Compadecida y previsiblemente intrigada, María Antonieta pone a su disposición a su propia costurera, Mlle. Bertin, para que le confeccione un *trousseau de fille* adecuado a su estado y medidas. El Caballero, que ya no es la grácil criatura epicena que era al abandonar Francia, ha engordado notablemente y tiene ya una sombra de barba viril, pero al final la moda y la cosmética se alían para obrar la metamorfosis y en 1777, en el día de Santa Úrsula, Mlle. La *Chevalière D’Eon* es presentada oficialmente en Versalles, ante la estupefacción de todos cuantos la habían conocido como bravo guerrero y hábil diplomático.

Este rocambolesco giro de los acontecimientos consiguió atraer la atención de *le monde* versallesco, que vivía en este tipo de emociones frívolas de espalda a los acontecimientos que se avecinaban y a las condiciones e vida del pueblo parisino. Así pues, no faltaron invitaciones de todas partes solicitando la presencia de la Chevalière, que se había convertido en la nueva atracción de moda. Una mujer capaz de hablar de estrategia, montar a caballo y vencer a cualquiera en un combate de esgrima, y que a su vez se mantenía infomada de todos los rumores y chismes, era el adorno más preciado para cualquier reunión social. Sin embargo la obligación de llevar peluca, corsé y tacones altos, así como el tedio de verse privada de actividades masculinas y del mundo de la acción agobiaban cada vez más a D’Eon, de manera que no paraba de importunar a M. de Sartines, jefe de la policía, para que le dieran permiso para vestirse de hombre de vez en cuando. Vano esfuerzo, puesto que la orden del Rey lo prohibía, aunque se le permitía lucir la cruz de la Orden de San Louis prendida de su corpiño. Para colmo de males, la guerra de independencia norteamericana, que comenzó en 1775, prometía nuevas y excitantes oportunidades para llevar a cabo heroicas proezas. Beaumarchais se

había lanzado, como agente real, a venderle armas a la ex colonia inglesa y parecía que le iba bastante bien, provocando en los escenarios y enriqueciéndose en la guerra, mientras que la mísera Chevalière se veía obligada a hacer la vida de una solterona falta de recursos. Escribió al conde de Orevilliers para que se le permitiera enrolarse de nuevo en el ejército, donde tan bien había servido, pero también en esta ocasión fue en vano.

Parece que la obligación de limitarse a la forma de vida de un sólo género resultaba inaceptable para D'Eon, que disfrutaba con las metamorfosis y el cambio, por lo que no fue capaz de mantener la promesa dada. En 1779 M. de Vierville, preboste del *Hôtel du Roi*, irrumpió en los apartamentos de la Chevalière en Versalles y tuvo que sostener una lucha encarnizada para detenerla, ya que D'Eon temía que le obligasen a mostrar ciertas partes de su anatomía que habían sido objeto de especulación durante toda su vida. Finalmente reducida, pero con el misterio intacto, es conducida al Château de Dijon, donde es hecha prisionera. Sin embargo, el régimen de prisión para la aristocracia era todavía muy laxo y permitía un sinnúmero de lujos, de manera que la detenida tuvo ocasión de hacer amistades con la buena sociedad de la región que acudía a visitarla. Daba pequeñas recepciones, con cena y vino incluidos, en su “celda”, que antaño había sido habitada por la duquesa de Maine. Pocos meses después es liberada por buena conducta y regresa a su tierra natal, a Tonnerre, donde continúa haciendo amistades entre la población local y reconstruyendo dentro de lo posible el patrimonio familiar, muy malhogrado durante los años de abandono, junto a su anciana madre.

Al final la dama que una vez fue dragón no pudo soportar más el aburrimiento de su reclusión provinciana y decidió regresar a Inglaterra, donde los acreedores amenazaban con apoderarse de las propiedades que había dejado allí, especialmente su preciada biblioteca, con obras raras y documentos de valor inestimable. En 1785 embarca de nuevo para Londres, donde continúa vistiendo como mujer y parece que en general es muy bien recibida por una sociedad menos formalista que la francesa y en la que los caracteres excéntricos y temperamentales como el de D'Eon son más apreciados. Desgraciadamente, la vida en Londres es cara y al final la Chevalière se ve obligada a vender su biblioteca y ofrecer en subasta pública todos sus bienes para pagar las deudas acumuladas durante su carrera como diplomático. Dos años después estalla la Revolución Francesa, y D'Eon se apresura a enviar un documento de adhesión con su firma a la Asamblea, en 1792; por desgracia eso no es suficiente, y al no encontrarse presente es considerada como una traidora y aristócrata para más inri, con lo que sus posesiones de Tonnerre, la mansión y los viñedos, serán expropiados. Finalmente, reducida a la más acuciante pobreza, la Chevalière se ve obligada a dar exhibiciones de esgrima. El primer *assaut d'armes* tiene lugar en la Carlton House en 1789. Nuestro antiguo dragón contaba ya con sesenta y cinco años, se batía contra un contrincante veinte años más joven que ella y, para mayor complicación, iba vestida con ropas femeninas. Sin embargo, consiguió salir

airosa del lance gracias a su pericia en arte de la espada, lo que le ganaría la admiración general (especialmente la del príncipe de Gales) y la posibilidad de publicar un tratado de esgrima. En los años siguientes la Chevalière se une a un grupo en el que hay esgrimistas, actores y actrices, y viaja por Inglaterra ofreciendo exhibiciones en Oxford, Brighton, Birmingham y Southampton; hasta que en 1796 resulta herido de gravedad y tiene que guardar cama debido a una infección. A partir de ese momento el declive será definitivo. Pasa sus últimos años en la más absoluta pobreza, aunque en la compañía de su buena amiga Mary Cole, que la saca de la cárcel a la que fue a parar en 1804 a causa de deudas impagadas. Finalmente muere en 1810 y en su lecho de muerte se reúnen un nutrido grupo de médicos y notarios para dar testimonio de la verdad sobre el misterio que la había acompañado durante toda su vida: ¡La Chevalière d'Eon era en realidad un hombre! Ni siquiera Mary Cole, su compañera de penurias durante tantos años, lo sabía.

Si hay un verdadero enigma en torno a la vida del Chevalier D'Eon, es el que la historiadora Edna Nixon ha formulado refiriéndose a la escena de su fiera resistencia a la detención de 1779 en los siguientes términos:

¿Por qué defendió tan vigorosamente la *Chevalière* su “inocencia”, cuando con tanto ansia deseaba vestir el uniforme de soldado o marino, y desempeñar en la guerra el papel de hombre? Si estaba físicamente constituida como hombre, como así era, tendría que haber desaparecido la oposición a sus deseos. Posiblemente se habría visto privada de su pensión y hasta expulsada del país, pero hubiera puesto fin a sus frustraciones, que tanto minaban su salud. Sin embargo, luchó como un endemoniado para preservar el misterio de su sexo, que tan celosamente venía guardando desde hacía tiempo. En Inglaterra, lo más sencillo habría sido un examen efectuado por un médico de su elección, cosa que hubiera terminado con tantas humillaciones e insultos, pero ella no optó nunca por seguir un camino que acabase de una vez con el dilema. La respuesta a la cuestión no es otra que su naturaleza dual, que tenía la necesidad de expresar en su faceta ambivalente.⁸⁶⁴

La respuesta de la historiadora nos resulta escasamente satisfactoria; quizás porque los historiadores a menudo consideran fuera de sus atribuciones el llegar demasiado lejos en las especulaciones en torno a las motivaciones de sus personajes, o puede que como resultado de lo poco alentadora que resulta la vía explicativa que la autora esboza en su libro sobre D'Eon. El método psicoanalítico y la psiquiatría de los años 60 difícilmente logran dar cuenta de un fenómeno tan complejo como es el travestismo. Pero hay otro método interpretativo que me propongo intentar en este análisis y que puede ser de gran ayuda para explicar la aparente contradicción entre lo que aparece como deseos y las consecuencias de los actos de esta persona. Dejemos de un lado las motivaciones personales y circunstanciales que llevaron a D'Eon a asegurar a Beaumarchais que era una mujer, a firmar los términos de la “Transacción” o a resistirse de manera tan encarnizada a mostrar la “verdad” de su sexo. Quizás la verdad de D'Eon no estaba en el sexo como sí lo estaba para

⁸⁶⁴ Nixon, *op.cit.*, p. 278.

Casanova, sino en el género. Es muy posible que la verdad que importaba a D'Eon se encontrase en otro lugar alejado de sus genitales, donde todo el mundo se empeñaba en buscarla con tan poca delicadeza. Si algo parecía importarle al Caballero era la imagen que podía labrarse en las mentes de los otros mediante el resultado de sus acciones. Proyectar su imaginación en el espacio social mediante gestos y acciones inusitadas y originales, esa parece haber sido la finalidad de su existencia a juzgar por los hechos que acabamos de describir. Si se contempla la historia no bajo el punto de vista de la persona individual, sino a partir de la figura del trickster que fue D'Eon, todo parece bastante más claro.

D'Eon es lo que los otros quieren que sea; en el fondo todo el mundo desea que el valiente dragón y diplomático resulte ser una mujer, es lógico, están acostumbrados a este tipo de peripecias por el teatro y las novelas. El gusto por la sorpresa del último momento así lo exige, y el Chevalier se adapta a esa exigencia. ¿Qué gracia tendría que al final el militar disfrazado de mujer fuera en realidad un hombre? Lo emocionante es que haya conseguido hacer creer a todos que es justo lo contrario de lo que es. Muchos incluso lo suponen hermafrodita, la máxima aspiración en términos del deseo dieciochesco. D'Eon se fatiga de negar que, porque se vistiera de chica durante un año en Rusia, tenga que ser realmente una chica; luego decide aceptar la apuesta y comienza a alimentar el misterio en torno a su verdadera identidad. Puede que le resulte cómodo, o divertido, puede que le permita mantener las distancias con los otros; al fin y al cabo toda su vida adulta se estructura como un sistema de profilaxis para mantener fuera a los espías, curiosos y raptos potenciales. El deseo del Chevalier no es contradictorio porque quiera ser hombre y mujer a la vez, parece que sabía adoptar las formas de un género u otro a conveniencia, sin que ello llegara a suponerle un conflicto excesivo. Lo que era contradictorio en su vida era su deseo de mantenerse en boca de todos, de ser tenido en cuenta y a la vez que lo dejaran en paz y respetaran su intimidad. (Por cierto, esta es la misma contradicción que mostraba Rousseau en sus escritos y actos). Eso es lo que, aparentemente, le proporciona tantos sinsabores: el poder estatal francés y la opinión pública inglesa se obcecaban en constreñirlo a adoptar un sólo género, una sola forma, hombre o mujer. Pero la identidad del Chevalier está constituida no por una imagen fija, sino por el movimiento que se produce al pasar de una a otra; su deseo es participar de todos los ámbitos de la acción, del *boudoir* al campo de batalla, del gabinete a la alcoba. No quiere posesiones, ni criados, ni amantes, no quiere cosas, sino que se le permita actuar con total libertad; y eso es precisamente lo que el mundo no puede darle. D'Eon quiere estar siempre en el centro de la acción, nunca en la periferia. Su fuente de ansiedad no es la indefinición con respecto al género (esa ansiedad es la que los demás proyectan sobre él) sino el encierro, el miedo a ser reducido en su capacidad como agente.

El trickster, siempre confrontado con las convenciones sociales, es indócil y provocador, transgresor, le gusta cambiar de forma, jugar con los límites, confundir a los demás. Ve acercarse a Beaumarchais, que se imagina que va a conquistar a una vieja doncella enmascarada, y le da lo que éste quiere, pone a su disposición al personaje y lo interpreta él mismo (o mejor dicho, ella misma), incluso en su propio perjuicio. Pero el Chevalier, en tanto que trickster, cumple también un papel mucho más importante, se convierte en un héroe civilizatorio, y lo hace encarnando el nuevo ideal de la mujer amazona del siglo XVIII. La nueva situación de la mujer en el mundo intelectual, su progresiva difusión y liberación, exigen nuevas figuras en las que inspirarse. Desde la doncella de Orleans no ha habido heroínas de esa talla para la mujer que se introduce abruptamente en el mundo de la acción, tradicionalmente restringido a los hombres. D'Eon decide aceptar la apuesta y convertirse para una multitud de mujeres deseosas de actuar en una nueva estrella que las guíe. Ellas son su público, a ellas se dirige cuando denuncia las “injurias” a que la somete Beaumarchais, que actúa como el sátiro en esta obra, el doble negativo de la masculinidad mezquina. Los títulos de algunas de sus obras atestiguan esa voluntad de convertirse en un abanderado del sexo femenino, al que toma también como principal público: una defensa de las mujeres en el teatro *par une femme qui se fait gloire d'être le Chevalier de son sexe* y una obra inédita sobre la vida de célebres místicas y beatas travestis, titulada *Les Pieuses Metamorphoses, ou Histoire des femmes qui ont déguisé leur sexe leur sexe pour se consacrer à Dieu et professer la vie monastique et qui ont été reconnues Saintes par l'Eglise Grecque et Latine...*⁸⁶⁵

Es posible que el lector encuentre estos gestos, y otros muchos más que convirtieron a D'Eon en el “caballero de las mujeres”, objetables en tanto que rasgos de oportunismo y formas de conseguir notoriedad. Pues bien, eso era exactamente de lo que se trataba; sin embargo, ello no obsta para que cumpliera la función de héroe, o mejor dicho, de la anti-heroína del siglo XVIII. Una figura de cartón piedra para una cultura de las apariencias, un héroe real con un género ambiguo, un guerrero epiceno cuya ambición es convertirse en imagen sin llegar a cristalizar nunca en un género, en una representación, en un ámbito de la actividad específico y definitivo. El trickster, como recordaremos, consigue avances para la comunidad en la que se encuentra inserto, no a pesar de, sino precisamente porque busca sus propios fines. No es malvado, sino narcisista, quiere que le admiren pero también que le dejen actuar con total libertad; por eso no es héroe sino anti-héroe, por eso no se deja atrapar por la autoridad que trata de asignarle una forma inequívoca.

Escapando a la taxonomía más inevitable, la del género, D'Eon quiere ser D'Eon, no un hombre, ni una mujer, ni siquiera el sagrado monstruo hermafrodita, como se lo muestra en las caricaturas que sobre él circulaban

⁸⁶⁵ Eon, Charles de Beaumont, chevalier d', *Remarques véritables et très-remarquables sur les audiences de Thâlie ou sur Molière à la Nouvelle Salle, avec une Défense des Dames, et des Réflexions sur les Spectacles...*, Bruxelles, Boubers, 1782.

por media Europa. El Chevalier desafía la noción de que una mujer no puede ser un valeroso guerrero, o que un dignatario no sabe vestirse con un corsé y llevar un buen escote cuando se le antoje. Más allá de la vida del hombre que fue, pervive la leyenda de la mujer guerrera que inspiró a su época mucha inquietud, mucho malestar, pero que contribuyó también a remover en el interior de las conciencias verdades hondamente enraizadas. La leyenda de D'Eon, más que su vida, contribuyó gracias a su difusión en la prensa y mediante el boca a boca a des-hacer el género, no sólo el suyo, sino el Género en mayúsculas; el horizonte de posibilidades, haciendo saltar muchos tabúes y convenciones sobre lo que podía o no podía hacer una mujer. La duda, el engaño, el juego, la ilusión, puestos al servicio de una sed insaciable de reconocimiento, libertad e intimidad son los rasgos fundamentales de la modernidad en el siglo XVIII, encarnado por uno de sus personajes más célebres, una de sus máscaras mejor conseguidas.

4.2.3. La nobleza y la fortuna como ficciones: el caballero Barry Lyndon

En 1844 William Makepeace Thackeray publicó *Las Memorias del Caballero Barry Lyndon, del reino de Irlanda*, una novela que relata de manera autobiográfica la vida de un personaje ficticio de la baja nobleza irlandesa del siglo XVIII. A pesar de estar escrita un siglo después de la época que pretende retratar, el análisis de la sociedad que propone no puede sino verse favorecido por esta dilación. A menudo la crítica del tiempo en que se vive resulta difícil, y los aspectos más reveladores de una época deben ser descubiertos por sus sucesores. En cualquier caso, la mirada de los autores siglo XIX sobre sus predecesores es a menudo lúcida, si consigue evitar que la pátina de la nostalgia llegue a deformar el reflejo de ese pasado todavía palpitante. En ninguna ocasión esto es más cierto que en la obra que nos ocupa.

La principal, si no la única motivación del caballero Redmond Barry de Barryrogue es conseguir el reconocimiento de los que ocupan los lugares más elevados del sistema cortesano de su época. Dos obstáculos se interponen, desde el comienzo, a este designio: por un lado, la desastrosa situación de su legado en términos económicos, que le obliga a vivir durante su infancia al mismo nivel que los hijos de los campesinos; por el otro, el hecho de haber nacido irlandés, cuestión que le provoca (y no es el único en padecer este sentimiento) un complejo de inferioridad al que los caballeros ingleses que encuentra a lo largo de su vida no dejan de contribuir. En cambio, su buena planta, su alegre compañía y cierto conocimiento instintivo de las reglas que rigen el mundo de la sociabilidad serán sus armas principales. Pronto descubre que la clave para moverse en el gran mundo son los buenos modales, un

aspecto agradable y el don de mentir con aplomo. Si el último rasgo lo asimila a otros personajes de la picaresca barroca, como los lazarillos y buscones que pueblan las novelas españolas, el primer rasgo es lo que resulta característico de los nuevos entornos sociales dieciochescos: la cortesía al alcance de todos. Debido a las peculiares circunstancias de su iniciación en el mundo, la ingenuidad de nuestro personaje es sacrificada casi al principio de la historia (al contrario de lo que sucede con el Tom Jones de Fielding, que consigue mantener intacta una porción considerable de esa cualidad a pesar de los frecuentes reveses de la fortuna). Un amor infantil con una muchacha mayor que él le lleva a desafiar al pretendiente de esta, un capitán inglés llamado Quin, quien se burla del jovencuelo pero en secreto recela de su destreza con la espada. Temerosos de perder la dote, los familiares de la joven urden una intriga en la que el capitán finge morir con la garganta atravesada y el joven Redmond tiene que huir de la aldea. Este pistoletazo de salida que catapulta al personaje al mundo exterior, y el detonante es como siempre en las historias sobre tricksters, un engaño, realizado en este caso a su costa. Y así es como llega a Dublín, “ciudad llena de pícaros y granujas.”⁸⁶⁶

Aunque Redmond no es un plebeyo, adolece de lo que podríamos llamar una alcurnia deficitaria: es un simple caballero. La ínfima extracción de su linaje le obliga por tanto a inventar y adornar una genealogía sin par, dotándola para mayor credibilidad de una narrativa de aventuras y detalles manufacturados u oídos a otros, que van a permitirle construir la máscara del noble. Esta representación culminará en su matrimonio con el apellido inglés Lyndon, mas que con la mujer que lo ostenta. El aspecto próspero que Barry sabe adoptar le atrae al comienzo la atención de otros oportunistas que quieren aprovecharse de él y sustraer su (supuesta) fortuna usando a menudo como señuelo los encantos de alguna joven muchacha. Este es el caso de la aventura con el matrimonio Fritzsims, del que Barry sale con los bolsillos vacíos pero más sabio en experiencia. Así comienzan a gestarse en él la precaución hacia los otros, considerados como potenciales presas o enemigos en el juego del interés, y, muy en particular, una mirada misógina que considera a las mujeres como obstáculos o como instrumentos para obtener algún tipo de beneficio. El truco está, como decía Lord Chesterfield, en cultivar un aspecto displicente que es el rasgo característico de los hombres de categoría: no manifestar asombro ante nada (*nihil admirare*) lo cual significa no apreciar nada ajeno por encima de lo propio, pero también estar preparado ante los reveses de la fortuna.⁸⁶⁷

Con respecto a esta genealogía ficticia que Barry se construye a partir de anécdotas que aprende a sus viajes, y que llega a cristalizar en un árbol genealógico, dice en la novela: “Solo se me pedía que probara mi nobleza, y a tal efecto me procuré en Viena una genealogía capaz de satisfacer a los más

⁸⁶⁶ Thackeray, William M, *Las memorias del caballero Barry Lyndon del reino de Irlanda*, Barcelona, Mondadori, 2010, p. 77.

⁸⁶⁷ *Ibid*, p. 78

ávidos curiosos de estas cosas.”⁸⁶⁸ Como bien podemos ver, al caballero no le preocupa en lo más mínimo la cuestión de la autenticidad del documento; es tan válido como cualquier otro porque ha sido manufacturado por una mano experta en las mismas condiciones, es de suponer, que los de los otros caballeros, duques y marqueses. Así, la cuestión del rango se convierte en un problema vinculado no tanto a los hechos del nacimiento o la ascendencia histórica, sino a la capacidad del aspirante para presentarse adecuadamente y ser reconocido como más noble que otros. Tener un lacayo o vestir adecuadamente; saber bailar, montar a caballo y batirse en duelo, son para Barry elementos distintivos más esenciales que haber nacido en el seno del más rancio abolengo. En este sentido, es probable que el personaje sea más sincero de lo que podría pensarse, y creo que, de habersele hecho notar la bajeza del artificio empleado, éste se hubiera indignado y no hubiera sido capaz de interpretarlo como una falta moral. Esto se debe a que en su forma de concebir el mundo que lo acoge, todos hacen lo mismo, inventar, legitimar o embellecer relatos y evidencias sobre el propio origen en un estado de feroz competencia. El “falso” árbol genealógico no oscurece la autenticidad del caballero, sino que, por el contrario es el expediente escogido para manifestar su verdadera naturaleza, la de ser un hombre que puede afirmar sin avergonzarse que “mi familia es la más noble del orbe entero”. Del mismo modo, la magia del cosmético consistía, según una de sus lógicas, en hacer visible las excelencias internas, la “naturaleza” del sujeto. Pero Barry Lyndon no es absolutamente cínico con respecto a los valores que rigen el linaje; de hecho cree en su poder justificatorio con todo su apasionado corazón, simplemente no está dispuesto a conformarse con las cartas que se le han dado y pretende conseguir unas nuevas a cualquier precio.

A propósito de cartas, el juego de azar es el oficio con el que Barry sobrevive las más de las veces. Alistado dos veces en dos ejércitos distintos, aprende a perfeccionar su manejo de la espada y de los naipes en compañías poco recomendables, y deserta cuando se le brinda la más mínima ocasión, ya que no tolera los maltratos físicos a los que suele someterse a los soldados en las instituciones militares. El reclutamiento forzoso y las palizas constantes para mantener la disciplina son elementos frecuentes de este tipo de relato, del que el *Cándido* de Voltaire constituye un paralelo, aunque con la diferencia de que también en este caso, como en el de Tom Jones, el protagonista logra preservar su ingenuidad a pesar de las dolencias físicas. También, según él mismo explica, porque “nunca me gustó frecuentar a personas que no fueran distinguidas y siento rechazo por cualquier tipo de vida vulgar”⁸⁶⁹. Redmond Barry cultiva la apariencia de distinción mediante un dispositivo de signos y hábitos cuidadosamente cultivados: la orden de la jarretera, las pelucas empolvadas, los anillos brillantes y las costosas casacas, un carruaje con el

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

escudo de su familia pintado, lacayos, etc. Incluso los lacayos son educados en ese tipo de *ethos* particular que consiste en conquistar a los demás y saber engañar sin parpadear mediante el que Barry consigue labrarse su fortuna. Este conjunto de destrezas, que Redmond llama las “artes del adorno”, constituyen la auténtica herencia recibida de sus progenitores; ya que al comienzo de la novela nos dice que su padre que excedía a los otros en deportes, gracia y modales, y de su madre ensalza el conocimiento de la moda y el sentido del decoro.

Otro familiar que ocupa un lugar destacable en el relato es el caballero de Balivari, tío de Redmond y cuyo verdadero nombre es Cornelius Barry, y al que conoce cuando, huyendo como desertor del ejército, llega a las cortes de los principados alemanes. El y su nuevo protector se introducen entonces en el mundo doble de los servicios de espionaje y contraespionaje y los juegos de azar, mediante los que consiguen desplumar a la nobleza del lugar a la vez que juegan como agentes dobles para los servicios de policía, que finalmente los expulsan. El caballero tuerto de Balivari es el maestro de Redmond en cuestiones de etiqueta. Viste con un gusto exquisito rayando en el sibaritismo, se aloja en suntuosas habitaciones y da en todo la impresión de nadar en la abundancia desde siempre. Sin embargo, la realidad es que ninguno de los dos posee nada más que lo puesto, y a menudo lo que sacan con los ardidés de cartas no es suficiente, por lo que recurren al chantaje de figuras importantes de su entorno. Al comprometer a estas personas con cartas y otros documentos ponen en peligro el *status quo* de las tranquilas cortes de los príncipes alemanes, e incluso Barry trata de emparentar con ellas casándose con alguna de las jóvenes herederas, por lo que son finalmente expulsados. Pero incluso en la derrota, Barry y su tío saben ser ingeniosos. La adopción de falsas identidades es moneda corriente en la novela. Igual que Barry consigue huir del ejército tomando el uniforme y el nombre de un oficial superior, en esta ocasión se enroca con su tío, intercambiándose con él, tomando sus ropas, poniéndose su parche y subiendo al carruaje que le estaba destinado. Este es el modo en que el trickster da la vuelta a las circunstancias adversas y se encuentra cabalgando a toda velocidad por los caminos de Europa sin una moneda en el bolsillo, pero con un aparato impresionante y una apariencia halagueña. Siempre bajo la máscara de una identidad ficticia, y sin embargo reivindicando una idea muy concreta de su propia identidad, porque al contrario de lo que suponía Diderot, este actor social no olvida su nombre aunque se vea obligado a tomar prestado el de otros.

El mayor éxito y el mayor fracaso de la vida del caballero Barry Lyndon tiene lugar a la mitad del relato de su existencia, cuando decide regresar a Gran Bretaña y echar raíces. Una persona criada en la necesidad de la contingencia del azar y el cambio debe por principio ser extraña al estancamiento que supone el cultivo de un estatus mediante el establecimiento de una familia propia. Por eso decide robar la de otro. Aproximándose a un viejo lord inglés gotoso, de apellido Lyndon, planea casarse con su futura viuda, lo que

efectivamente consigue al morir aquél, con un pequeño esfuerzo y una gran perseverancia. Las mujeres aparecen en la novela, como ya he dicho, principalmente como instrumentos para ascender en la escala social. La altanería de la aristócrata es constantemente ridiculizada, así como sus aspiraciones literarias, y sus intentos por aproximarse al nuevo marido no tienen como respuesta más que la extorsión y los malos tratos, además de algunos comentarios fríos pero que denotan el tipo de problema emocional que se plantea a una personalidad como la de Barry Lyndon. A menudo dice de su mujer que “milady supo envolverme con su admirable capacidad de encubrimiento y produjo en mí una fatal sensación de seguridad” o que “era tan ruin que se dedicaba a acosarme con su cariño.”⁸⁷⁰

Así regresa a su Irlanda natal como “figurante del teatro del mundo” en sus propios términos, como un hombre que ha triunfado en el mundo y ahora es la figura visible de su propio éxito. Por fin su autobiografía personifica la carrera del hombre distinguido, y trae lacayos, caballos, carruajes, lujosos vestidos, e incluso una esposa aristocrática para atestiguar su éxito. Pero aunque los personajes como Barry Lyndon están bien preparados para conquistar la buena fortuna, la conservan muy mal, y una vez alcanzada la cima tiene lugar una fatal estabilidad seguida de un vertiginoso declive: Barry se arruina intentando comprar títulos de nobleza para su hijo legítimo, incurre en numerosas deudas y en remodelaciones costosas del patrimonio heredado de Lord Lyndon, maltrata a su hijastro que concibe por él un odio de muerte, aleja a su mujer culpándola de sus propios errores... Finalmente, el hijo de Barry Lyndon muere y la desgracia se abate definitivamente sobre su casa. Si bien sorprende que culpe a su esposa de la capacidad para el encubrimiento que ha caracterizado toda su carrera como aventurero, y que le atribuya el poder de producir esa “fatal sensación de seguridad”, no sería desacertado interpretar ese comentario como un presentimiento, un palpito que le advierte de huir de la estabilidad que ambiciona, porque ésta será precisamente la causa de su destrucción.

En cuanto al valor moral de la obra, hay en ella al menos dos niveles de discurso claramente diferenciados en dos instancias de la enunciación: el narrador primero o editor de los documentos, que aparece muy raramente pero cuya mirada de reprobación sutilmente irónica busca la identificación con el lector (y, más allá de este, con la comunidad de oyentes), articula un segundo nivel meta-narrativo que da entrada y salida a la voz en primera persona de Barry Lyndon. En este primer nivel de la narración, descubrimos que el discurso del caballero está lleno de mala fe, pero una mala fe ingenua, que no pretende para nada engañar al lector sobre los sucesos, sino más bien legitimarse a sí mismo, como sucede a menudo en las *Confesiones* de Rousseau. Se despliega un aparato autojustificador que no comparte, sin embargo, con el ginebrino un proyecto tan ambicioso como el de poner a flor de piel la

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 403.

auténtica identidad del protagonista, sino que sirve como testimonio de la propia dignidad humana, a pesar de la indignidad de los hechos relatados. Incluso el editor moralista decimonónico no puede evitar simpatizar sutilmente con su personaje, porque éste no desea engañar al lector mostrándose de un modo distinto a como es, sino despertar en él cierta solidaridad, inducirle a empatizar con sus decisiones, por desacertadas que éstas fueran. Por supuesto, la actitud del caballero es una actitud cínica, desencantada, y su esfuerzo peculiar por presentar los hechos con sinceridad no es óbice para los constantes alegatos autoexculpatorios e incluso la descarada apología de sí mismo. Finalmente, visto en la distancia de un siglo que agoniza, y pese a todo el rencor que profesa por la clase de la alta nobleza que le da de lado, las *Memorias* ficticias del caballero, al igual que otras auténticas, aunque quizás menos verídicas, como las del Casanova o las *Memorias de Ultratumba* de Chateaubriand, denotan ese sentimiento de nostalgia por un siglo que agoniza y de pronto ya no está. “Los caballeros han pasado a mejor vida, la moda ha quedado confinada a soldados y marinos”...⁸⁷¹ es la muerte de un mundo cuyo centro neurálgico habían sido los salones y las cortes, la etiqueta y el refinamiento de las apariencias.

Recapitemos las cinco herramientas de las que se sirve Barry Lyndon a lo largo de la novela para obtener sus fines, o dicho de otro modo, para elevarse, y que acaban destruyéndolo por completo: (i) Legitimación por medio de una genealogía inventada, de la que forma parte la capacidad para imaginar narrativas del yo ficticias, en las que se mezclan los hechos heroicos realmente acaecidos y otros oídos. Es un poderoso aparato ethopoiético de construcción de yo en cuya base está la “verdadera” herencia de Redmond: la capacidad heredada de sus padres para adecuarse a eso que llama las “artes del adorno”. (ii) El gusto en la construcción de la propia imagen de hombre próspero, que se proyectará ante los otros como si de una carta de presentación se tratara; uso de cosméticos, joyas, vestidos, maestros de baile y otras formas de generar una apariencia atractiva. El lema ya no es “mostrar lo que se es por nacimiento” aunque así parezca, sino que, sutilmente, ha ido insinuándose una verdad más profunda que apenas osa pronunciarse: “ser es aparecer”. (iii) El juego como forma de vida y profesión lo convierten en un experto en la gestión del azar, lo acostumbran a la incertidumbre del día a día. Estas dos últimas características de la formación del caballero Barry contribuyen a la pérdida del valor ontológico absoluto de la justicia, la necesidad y la autoridad para imponer un determinado tipo de vida al individuo emprendedor que se rige por las leyes de la libertad y el oportunismo. El mismo marco de valores al que él se aferra está ya en plena fase de disolución en gran medida a causa de la acción de individuos *freelancer* como él mismo. (iv) Los duelos son otra constante en la novela. Cuando el refinamiento y el engaño no son suficientes, el caballero de Barryroge sabe que tiene como mínimo la prerrogativa de

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 337.

echar mano al sable y batirse con quien trata de desenmascararlo o se interpone en su camino. Pero el caballero no se limita a servirse de la violencia: también aquí juega a un juego simbólico, el juego del honor, para el que está legitimado por su cuna y en el que ha ganado gran pericia en sus aventuras. Sin embargo es evidente que la cotidianidad de los malos tratos físicos recibidos, que a su vez reproducirá en su mujer y su hijastro, tienen una fuerza configuradora de los hábitos del caballero. (v) Finalmente, el matrimonio por interés, para ascender en la escala social asociando su apellido irlandés (Barry) a uno inglés con dinero y linaje (Lyndon) aparece como un esfuerzo desesperado por generar vínculos. Esfuerzo que no tiene nada que ver con la búsqueda de vínculos afectivos, como demuestra su actitud hacia Lady Lyndon. Se trata por el contrario de un impulso por consolidar su legado, que ve respaldado en su hijo y que entra en conflicto con el tipo de vida que ha llevado hasta entonces, una vida de incertidumbre sometida a los caprichos del azar, que ha acabado por modelar su personaje. Este conflicto desemboca, con la muerte del hijo, en una disolución de todos los demás vínculos y la lenta descomposición del personaje junto con su hacienda, fruto del pillaje.

Barry Lyndon es representativo del siglo que constituye el marco de la narración, pero no lo es en tanto que personaje individual y original, sino en tanto que opera en las coordenadas sociales propias de su tiempo. Es rudo, misógino, anti-ilustrado... no comparte ni la sensibilidad hacia la filosofía ni la fascinación por lo femenino que imperaban en los salones; por ello figura como *outsider* de los entornos que lo acogen. Como trickster es infantil, egoísta, artero y a menudo brutal, sólo entiende el reino de los medios, y el fin que persigue es lo que produce su propia destrucción al final; es inconsciente e impulsivo, un hombre de acción. La historia de Barry Lyndon es la tragedia de un aventurero que quiere dejar de serlo y fracasa precisamente en el momento en que ha triunfado en sentido material, porque solo puede sobrevivir en medio del cambio permanente. La quietud lo destruye porque solo sabe conquistar, pero no conservar lo adquirido, y eso es lo que lo hace un personaje rabiosamente moderno. La condición humana se reduce al final a esta disyuntiva, la disyuntiva del trickster: engañar o ser engañado. No aprende nada, su camino no es una búsqueda del conocimiento, no hay experiencia en el sentido de aprendizaje sino sólo en el de vivencia, de la que debe dejar testimonio para que su historia se ofrezca al lector como un modelo negativo, un proyecto de existencia fracasado por las propias condiciones que lo hacían posible. Barry Lyndon es un experto en el arte de la apariencia y la conquista, un simpático y obstinado pillo que alberga dentro de sí su propio mal bajo la forma de una voluntad insaciable de novedad y una capacidad casi patológica para el autoengaño.

4.2.4. El outsider/insider: el sobrino de Rameau

Si la historia de Barry Lyndon ponía de manifiesto dos de los problemas principales que hemos tratado en este estudio en torno a la cuestión de la formación del sujeto moderno (autenticidad y la posibilidad del autoengaño), existen otros relatos surgidos en el seno del siglo XVIII que dan cuenta de esta problemática. El texto con el que vamos a dar por finalizada esta investigación es probablemente uno de los que han tratado la cuestión de una forma más penetrante y, al mismo tiempo, menos autocomplaciente. En el capítulo octavo de su libro *Verdad y veracidad*, el filósofo Bernard Williams contrapone el modelo de autenticidad que encontramos en la obra autobiográfica de Rousseau, según la interpretación de Starobinski, con la obra de Diderot *El sobrino de Rameau*, como dos modelos de relación del sujeto consigo mismo en términos de veracidad y autenticidad. Según Williams (y Starobinski) el problema de Rousseau consistía básicamente en que consideraba tener una relación transparente con su propio yo. Creía ser perfectamente consciente de sus propias motivaciones e identificaba ese yo auténtico, verdadero, con la fuente impoluta de toda virtud. Por lo tanto, los fallos en el reconocimiento por parte de los demás de su verdadera esencia sólo podían ser una consecuencia de la persistencia de éstos en malinterpretarlo y, de forma subsidiaria, el efecto de la incompetencia social del propio Rousseau. Este anhelo de autenticidad, unido a la exigencia de autotransparencia, presentada como absoluta y al mismo tiempo negada en su propio origen (ya que Rousseau se niega a admitir que nada que no sea virtuoso pueda pertenecer a ese yo auténtico del que hablamos), producen un conflicto irresoluble en el seno de su teoría sobre la identidad. La autotransparencia de Rousseau no es, y no puede ser, otra cosa más que autoengaño o *mala fe* según la expresión sartreana, ya que se empeña sistemáticamente en externalizar el mal expulsándolo fuera de sí, ya sea atribuyéndolo a los otros o bien identificándolo con su propia conducta como algo inesencial al yo, circunstancial. Rousseau contempla las acciones torpes de Juan Jacobo tímido y mentiroso, deseoso de agradar a los otros, y dice “ese no soy yo”. A propósito de esto nos viene a la mente la paradoja enunciada por Hume a propósito de Rousseau: el hombre que más intensamente ha tratado de alcanzar la autoconciencia reflexiva es probablemente, aquel que menos ha conseguido conocerse a sí mismo. Precisamente, porque en su empeño deja a un lado el reconocimiento de que la peor parte de sí también es, en última instancia, esencial al sujeto.⁸⁷²

El modelo de autenticidad rousseauiano presupone muchas cosas: sinceridad, virtud, coherencia, constancia, conocimiento de las propias motivaciones... pero sobre todo presupone un yo homogéneo con

⁸⁷² Williams, Bernard, “De la sinceridad a la autenticidad”, en *Verdad y veracidad* (2002), Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 171-200.

manifestaciones heterogéneas que esencialmente no le pertenecen. Así la bondad quedaría definida en términos platónicos como una unidad interna y virtuosa del sujeto consigo mismo. En última instancia eso significa que solo puede conseguirse la autenticidad en tanto que acuerdo consigo mismo en soledad, porque los otros nos hacen querer ser distintos de como somos realmente. Esto es lo que Rousseau va a intentar en sus últimos años, retirándose a una cabaña en el campo, aunque sin conseguir de forma definitiva desvincularse de la opinión pública, ya que continúa ofreciendo al mundo sus escritos y demandando la atención de sus contemporáneos. A esta actitud misantrópica, Diderot responderá medio en broma que “solo el hombre malvado vive solo”, lo que será tomado como un ataque directo por parte de Rousseau⁸⁷³. Pero parece que lo que intenta decirle el enciclopedista a su antiguo amigo va bastante más allá del ataque gratuito: sólo a través de los otros nos vemos como realmente somos. De esta manera, Diderot hace alusión a las identidades colectivas y a la constitución social de la identidad individual, a nuestra necesidad de reconocimiento por parte de los otros, que es tan esencial para la constitución del propio yo, como tan bien sabía Rousseau, fuera o no capaz de reconocerlo ante sí mismo.

Frente a este modelo en conflicto irresoluble consigo mismo, íntimamente desgarrado por la incoherencia de sus planteamientos, Williams propone el modelo ofrecido por Diderot en su obra *El sobrino de Rameau*. El modelo no estaría propiamente en el personaje de Rameau, sino más bien en el contrabalanceo entre los dos personajes del diálogo, *lui* y *moi*, donde *moi* es un trasunto del propio Diderot que busca cierta coherencia en sus planteamientos estéticos y morales, y *lui* es el sobrino del célebre músico que encarna la conciencia descarnada de la modernidad. La sinceridad de este último personaje es de un tipo básico, no virtuosa pero sí más coherente que la de Rousseau. Rameau es sincero, pero no bajo la forma del examen interior, y esa sinceridad no excluye la propia abyección, sino que más bien la pone de manifiesto. Él es un bufón, un servidor displicente que se adapta al requerimiento de su audiencia: irreflexivo, desinhibido, adula y engaña a cada momento, pero no tienen ningún problema en confesarlo abiertamente. Es un modelo de espontaneidad absoluta, no de virtud. La imitación y la improvisación constituyen su *modus operandi* habitual, ya que toda su constancia reside en el cambio, en el mecanismo de la acción/reacción.

Según la tesis de Williams, la inconstancia natural de la persona, que encontramos en su estado puro en el sobrino de Rameau, es “estabilizada” mediante la sociedad en la interacción con otras personas que desean tratarnos como si nuestras reacciones y formas de ser fueran predecibles. Esta exigencia de fiabilidad de las conductas anclada en la estabilidad de un yo se ha ido volviendo una tarea cada vez más difícil en la modernidad, debido a la

⁸⁷³ Esta alusión de Diderot a Rousseau, sobradamente conocida, aparece en su obra teatral *Le Fils Naturel*, de 1757.

fragmentación del sujeto. Ya Hume había afirmado la multiplicidad del yo en función de la variedad de representaciones en flujo, y en el siglo XIX Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* identificará al sobrino de Rameau con la conciencia desgarrada de ese sujeto en la modernidad, en una relación dialéctica con la conciencia burguesa honesta, que es el *moi* del diálogo⁸⁷⁴. Pero en última instancia esa exigencia de fiabilidad guiada por prácticas de estabilización de creencias que se llevan a cabo en contextos de aprendizaje social no es decepcionada por la mutabilidad compulsiva de un sujeto del tipo de Rameau. Ya que, incluso en medio del cambio perpetuo, el sobrino resulta predecible (“nunca sincero si tengo interés en ser falso, nunca falso si tengo algún interés en ser sincero”) y no se engaña a sí mismo respecto de su propia naturaleza ni, por tanto, tampoco engaña a los otros. El modelo de sinceridad que ofrece el sobrino de Rameau permite a Williams plantear varias preguntas realmente interesantes: Aprendemos a proyectar una imagen estable del yo, pero ¿qué sucede si no es así, si el yo finalmente no tiene nada de estable? ¿puede haber en un individuo varias creencias dispares, contradictorias pero igualmente sinceras? ¿es más sincera una creencia cuanto más espontánea? ¿cuál es la función de los deseos en todo esto? ¿significa esto que muchos deseos divergentes en una persona implican múltiples personas en una?⁸⁷⁵

Por muy interesantes que sean estos interrogantes, escapan definitivamente del marco metodológico que nos habíamos planteado desde el principio de esta investigación. A lo largo de este recorrido, hemos tratado de buscar una explicación al problema de la emergencia del sujeto moderno en relación con los espacios públicos en términos ajenos a la división verdad/mentira, basándonos en otra cosa. Esa “otra cosa”, llámesela performatividad, técnicas de presentación, ethopoiésis interactiva, etc, no puede decirnos si una determinada expresión del yo es más o menos verdadera de otra, porque no cree en la lógica de la representación; no tiene un patrón oro inmutable con el que medir la autenticidad de las representaciones. El problema, pues, que se plantea en este estudio no tiene que ver con decir la verdad o mentir, aunque el fingimiento y la mentira sí han tenido un papel importante a la hora de explicar los procesos que se encontraban implicados en esa construcción sofisticada de un sujeto dividido en dos, un yo interno o íntimo y otro externo o social. La alternativa que nos ofrece el sobrino de Rameau como personaje absolutamente moderno consiste, en mi opinión, en poner de manifiesto la importancia de la performatividad frente a las exigencias de autenticidad de la lógica platónica de la representación en el sentido de mimesis y, en última

⁸⁷⁴ Hegel, “La cultura y su reino de la realidad efectiva”, en la *Fenomenología del Espíritu* (VI, B I a).

⁸⁷⁵ Diderot, al contrario que Rousseau, reconoce la importancia del deseo en la formación de creencias, lo que Williams y muchos otros autores contemporáneos llaman el “pensamiento desiderativo”, pero la vinculación entre identidad y deseo depende de hasta qué punto estemos dispuestos a cargar el acento del lado del deseo como definitorio de la identidad. Si el hombre malo, como decía Aristóteles en el libro sexto de la *Ética* se caracteriza por tener deseos dispares y estar así interiormente dividido frente al hombre bueno que es homogéneo en su voluntad.

instancia, de la dicotomía mentira/verdad a la que, de alguna forma, Williams continúa aferrándose en su análisis. En realidad, más que una crítica directa a la teoría de Williams, mi propuesta consiste en un cambio de perspectiva; aprovechar la oposición entre Rousseau y el sobrino de Rameau para plantear la cuestión de la autenticidad, no desde el punto de vista de la veracidad o la verdad del sujeto, sino de su performatividad, de la capacidad que tiene ese sujeto para manifestarse a cada momento presentándose ante los otros y ante sí mismo mediante ciertas prácticas que configuran su aparición e inspiran un tipo de reconocimiento u otro.

En el entorno social en el que se mueve, el sobrino de Rameau es algo muy parecido a un mendigo, pero también cumple las veces la función del criado, o del bufón. Era recibido diariamente en la casa de una actriz conocida, era familia de uno de los músicos de mayor renombre de su época... no es un completo *outsider*. Sin embargo, tampoco se amolda a la forma del clientelaje en el sentido de los antiguos romanos (como sí hacían la mayoría de los aduladores y parásitos contemporáneos suyos), porque su fidelidad no le pertenece a nadie; de hecho, ha sido expulsado de la casa de Mlle. Hus precisamente por algunos comentarios poco respetuosos hacia sus anfitriones. Esta capacidad para estar a la vez dentro y fuera de la comunidad, de pertenecer y no pertenecer al espacio social en el que se mueve era, como recordaremos, una de las características principales del trickster. Su manía de romper las convenciones sociales, de transgredir normas y tabúes mediante su discurso y sus acciones es otra de ellas. El joven Rameau habita en los márgenes, asume los efectos de su actitud... y sufre las consecuencias. Esto lo convierte en un personaje egoísta, amoral, pero al mismo tiempo apasionado, sensible, astuto; e inevitablemente lo hace simpático al lector y a su interlocutor, aunque no sin prevenciones. Al fin y al cabo, es lo propio y lo ajeno de una época, despierta la conciencia desgarrada del hombre moderno, que consiste en reconocerse y extrañarse al mismo tiempo de uno mismo a través del espejo del otro. El otro ya no es, como en Rousseau, una máscara, sino más bien una superficie que nos refleja, parece indicar Diderot con ese *lui* que refleja la continencia digna del filósofo, del *moi*, y la devuelve a sus ojos en la forma de algo paradójicamente absurdo, de un problema irresoluble. La ventaja con respecto al modelo anterior, el de la autenticidad rousseauiana, consiste en que al menos aquí existe un fuerte compromiso de resistirse al autoengaño, a la autocomplacencia, a la mala fe de creerse superior a los demás y mejor de lo que uno es. A la vez, se previene el sentido de culpa cristiano que sostiene gran parte del discurso sobre la inautenticidad.

Se ha dicho de este personaje que en él Diderot pone de manifiesto la incivilidad y la pérdida de los valores de la deferencia⁸⁷⁶, pero Rameau es mucho más que eso. No se limita a transgredir la etiqueta, él la deconstruye, le

⁸⁷⁶ Saint-Amand, Pierre, “La crise de la déférence à la fin del Ancien Régime. Insolence et Incivilité chez Diderot”, en *Communications*, *op.cit.*

da la vuelta mostrando la vacuidad etiológica de las causas que deberían sustentar la conducta sociable. Esto no es totalmente nuevo, en muchos casos no hace más que repetir lo que ha leído en La Bruyère, como él mismo reconoce. Pero lo que los moralistas del siglo anterior nunca hicieron fue poner en práctica sus enseñanzas bajo la forma de la destrucción sistemática y performativa de aquéllo que criticaban mediante la parodia, usando el mundo como un teatro. Eso es lo que hace del sobrino de Rameau un ejemplar único en su especie, y a la vez un representante del espíritu de su época; su transgresión no se pone por escrito, como la de Diderot, sino que tiene lugar en el aquí y ahora, resultando por ello más efectiva.

La escena comienza, como no podía ser de otro modo, en un café, el Café de la Regencia, donde Diderot (*moi*) se refugia silencioso para mirar a los jugadores de ajedrez, con la intención de “observar mucho, hablar poco y escuchar lo menos posible. Esta es una intención bizarra, si tenemos en cuenta que los cafés eran precisamente el tipo de lugar idóneo para hablar y escuchar libremente, puesto que en ellos cualquiera podía expresarse de manera abierta con independencia del rango o posición social, como explicamos en un capítulo precedente de este estudio. Diderot llega allí, pues, con la intención de navegar contracorriente, para encontrarse solo en medio de la multitud y dejarse llevar por el libertinaje de sus pensamientos, igual que otros se dejan arrastrar por las prostitutas en la calle (*mes pensées son mes catins*, dice el filósofo). Pero he aquí que alguien se le acerca y le interpela, haciendo imposible la introyección del filósofo y arrastrándolo sin remisión a un diálogo con el otro (*lui*) en el que el yo va dejándose seducir. En realidad se trata de un relato sin trama, en el que el filósofo y el trickster se encuentran y comienzan a discutir sobre cuestiones éticas y estéticas, mientras va aflorando la autobiografía del personaje de Rameau, junto con otras anécdotas y chismes del París prerrevolucionario.

La descripción fisiológica y psicológica que del personaje hace Diderot no tiene desperdicio: lo primero que dice de él es que *rien ne dissemble plus de lui que lui-même*⁸⁷⁷. La cuestión del parecido consigo mismo del sobrino de Rameau va a reaparecer en varios puntos de la narración; más adelante él mismo dirá *tout ce que je sais est que je voudrais bien être un autre*⁸⁷⁸ y *que le diable m'emporte si je sais au fond ce que je suis*⁸⁷⁹. En el fondo, no hay contradicción alguna en estas afirmaciones; Rameau es idéntico a sí mismo sólo en el sentido de que está en perpetuo cambio, y es la capacidad para acomodarse a la comedia de la vida y a las expectativas de los otros sin perder el gusto por la libertad y la mirada burlesca que acaba por romper el horizonte de expectativas de su auditorio lo que constituye su marca personal. Rameau es Proteo, pero un Proteo muy especial, uno que es consciente de su propia inconstancia, y que hace manifiesta la de los demás. Si no es auténtico en el sentido de Rousseau, al

⁸⁷⁷ Diderot, Denis, *Le neveu de Rameau* (1891), Paris, Gallimard, 2006, p. 46.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 57

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p.99.

menos es original; es uno de esos que “rompen la fastidiosa uniformidad de nuestra educación, nuestras convenciones sociales [...] y restituyen a cada cual una porción de individualidad personal”⁸⁸⁰, dice Diderot. El es *celui qui démasque les coquins*, el que desenmascara a los pillos, y denuncia la vacuidad del orgullo de la coherencia del burgués o el noble adocenados. El adjetivo *original* tiene en Diderot una significación muy especial, es una nueva categoría que surge para designar algo que la noción de autenticidad protorromántica no recoge por completo: para el enciclopedista, la originalidad es la fidelidad a sí mismo, la marca de la autenticidad en medio de la falsedad del espacio social lleno de máscaras, “el afloramiento [*effleurement*] de la naturaleza en el seno de una cultura cada vez más convencional, a menudo hipócrita.”⁸⁸¹

En cuanto a la descripción física del personaje, éste la hace por sí mismo, y se define como una mezcla ideal entre Diógenes, el filósofo cínico, y Pryné, la prostituta que casi fue condenada a muerte por el Areópago por exhibirse desnuda en la playa del Pireo. El retrato es sumamente rico y dice mucho del personaje: por su rostro encajaría con la apariencia fisionómica del filósofo (sólo me falta, dice, dejarme crecer la barba), pero su conducta obscena y complaciente a la vez lo asemeja a la prostituta. También se comporta como un actor, haciendo variar su rostro para adaptarlo sucesivamente a las distintas pasiones que decide interpretar, por juego y a una velocidad vertiginosa. Esta escena se repite dos o tres veces en la novela, siendo un tipo de escena que estructura el relato y el retrato del personaje. En medio del café, rodeado de mirones, Rameau se comporta como un poseo y se pone a interpretar piezas sueltas del repertorio de la ópera más reciente, al tiempo que asume las poses y las expresiones faciales de los catálogos a la moda del momento; según los manuales de Della Porta, Le Brun o Descartes sobre cómo deben manifestarse las distintas pasiones. He aquí una imitación sin mimesis, en la que la adopción de distintas figuras no tiene como referente la naturaleza, sino el arte, y no se orienta hacia la expresión de una autenticidad interna, sino que se deja llevar por el impulso del momento, por el capricho. El sobrino de Rameau es pura espontaneidad, pura improvisación en movimiento; *saisi d'une aliénation d'esprit* dice su interlocutor. Rameau parece un auténtico energúmeno, poseído por su deseo de ser otro, de huir de sí mismo: insatisfecho de su propia condición, reproduce las pasiones estereotipadas de la ópera como un auténtico virtuoso.

“Soy descarado como un filósofo cínico o una prostituta y me gusta frecuentar la compañía de los otros”, dice el sobrino de Rameau.⁸⁸² Como Diógenes, escupe a la cara de sus anfitriones su propia hipocresía reflejada como en un espejo, pero no rehúye la compañía de sus semejantes, sino que la necesita para poner en marcha la *performance* de su identidad, y así da sentido a

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁸¹ Mortier, Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 157.

⁸⁸² Diderot, *op.cit.*, p. 50.

un espacio social que se ha convertido en una danza en el vacío. Esta danza, dice el “verdadero” filósofo (Diderot-*moi*) es el movimiento que hace girar el mundo, un ritmo al que hasta el propio rey debe someterse: la postura que imprime en el cuerpo la complacencia, el deseo de agradar a los otros, de asimilarse. Al describirse a sí mismo ante el filósofo, Rameau dice “tengo un rostro que parece su antagonista”. Esta afirmación ha sido comúnmente interpretada como una alusión vulgar al culo; pero también nos permite, en el contexto explícito de la obra, darle otro sentido: tengo un rostro que parece ajeno, un rostro que es otro, el rostro de otro o de muchos otros, un rostro que recoge todos los rostros posibles. El antagonista es siempre uno mismo, está en uno mismo. El reconocimiento de este problema significa también el reconocimiento explícito y repetido hasta la saciedad de la propia mediocridad y abyección, de la que es permanentemente consciente y que elabora de manera reflexiva, a pesar de lo irreflexivo de su conducta.

Esta cuestión del reconocimiento de lo extraño dentro de sí como algo intrínseco, la renuncia a externalizarlo y atribuírselo a los otros que era característica de la *mauvaise foi* de Rousseau, es la principal, y seguramente la única virtud del sobrino de Rameau. Además, esta actitud lo pone fuera de la lógica de la máscara y el rostro en la que se movían los razonamientos del ginebrino. El sobrino es todo cara, o todo máscara, la diferencia en este caso es casi inaprehensible. El tema de las máscaras aparece al menos tres veces en la obra, y es tratado de una manera muy completa. La primera, ya lo hemos mencionado, consiste en caracterizar al trickster-Rameau (*lui*, que es el otro absoluto, pero con el que *moi* no puede evitar sentirse identificado), como aquél que desenmascara a sus iguales, los pillos. Solo que en este mundo de adulación y apariencias todos son sus iguales, por lo que tanto da desenmascarar a un criado que a un burgués, a un actor o a un abate: todos son pillos, todos son tricksters en busca de favores. La segunda ocasión en que se mencionan las máscaras, de manera más explícita si cabe, es a mitad de la obra cuando Rameau menciona cómo Bouret (el *administrateur général de postes*, un antiguo criado venido a más, o sea, un liberto como Trimalción) se las ingenia para regalar un perrito a un personaje principal (*garde des scéaux*) al que quiere contentar. Por desgracia, el animal detesta instintivamente a su nuevo dueño, de manera que Bouret ingenia un dispositivo de extrañamiento y fidelización conductista: se pone una máscara y una peluca idénticas a las del destinatario del regalo y lo alimenta y acaricia. De esta forma, cuando se encuentra sin máscara y el animal puede reconocerlo, lo golpea y lo humilla para hacerle concebir un odio intenso hacia su antiguo amo. Al final la estratagema tiene éxito y el perro acaba aborreciendo a Bouret y lanzándose encantado en los brazos del nuevo, al que antes rehuía. Esta historia hace exclamar extasiado a Rameau: *Le masque! Le masque! Je donnerais un de mes doigts pour avoir trouvé le masque*⁸⁸³. La anécdota nos dice dos cosas principalmente; la

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 95.

primera es una consecuencia moral del tipo “así se manipula a las personas, haciéndolas cambiar de opinión mediante el miedo y la avaricia, de manera que pasan de unos gobernantes a otros como el perro, engañados por la máscara y fidelizados por la salchicha”. Pero hay algo más, que tiene que ver con la figura específica de Rameau; él hubiera querido encontrar la máscara, pero no la tiene, está fuera de la lógica de las máscaras. Es demasiado consciente para eso, puede jugar al juego de la teatralización, pero su actitud es siempre demasiado cínica, demasiado irónica para que no lo traicione una nota falsa de burla en cada representación. El rostro de Rameau es demasiado plástico, cambia demasiado deprisa y demasiado abiertamente como para que pueda tomárselo por una máscara; no es un hipócrita porque no engaña a nadie.

La tercera mención específica al tema de las máscaras aparece ya casi al final de la obra, en la boca del propio alter ego de Diderot, cuando este confiesa haber obtenido de diversos autores, como Rabelais, *les masques ridicules que je place sur les plus graves personnages*⁸⁸⁴. Aquí la metáfora de la máscara aparece como algo muy distinto, es un dispositivo de derisión y parodia, un elemento literario añadido a la realidad para darle una dimensión ridícula y darle el sentido de una burda representación cómica en la que los altos cargos y dirigentes, los ricos y poderosos, son otros tantos tartufos recitando sus textos. En estos tres momentos hemos pasado de una psicología esencialista a un análisis de los comportamientos sociales; en el primero se toma la expresión “máscara” más o menos en el mismo sentido que lo haría Rousseau, al decir que Rameau desenmascara los pillos, pone de manifiesto la hipocresía del mundo. En el segundo momento, se nos explica cómo opera el mecanismo, cómo juega con los deseos y aversiones de los sujetos para producir una imagen manufacturada e interesada del mundo que habitan y de su fidelidad hacia unos y otros. Finalmente, en el tercer momento, se desvincula del esencialismo de la máscara como contrapuesta al rostro real y nos manifiesta como una máscara cómica, algo que no oculta sino que revela la dimensión ridícula de los personajes en el teatro del mundo, que deja al descubierto la pomposidad y grita a los cuatro vientos que el emperador está desnudo.

Un par de palabras aún sobre la cuestión del ridículo y la abyección, que ocupan el espacio vacío que ha dejado la virtud de la teodicea rousseauiana al esfumarse ante la presencia del yo autoconsciente. El *moi* del diálogo se empeña en salvar del relativismo absoluto de este cínico moderno algún resquicio de virtud, de coherencia, y en justificar la buena conducta en términos sociales. *Lui*, Rameau, es dolorosamente consciente de su profunda abyección, como si fuera una herida profunda o un abismo abierto en su ser. “Nadie me conoce mejor que yo [...] soy un inconsecuente [*je suis sans conséquence* ...] la gente hace de mí lo que quiere”... esa es la verdad profunda de

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 148.

Rameau, una verdad que se encuentra en la superficie. Se sabe mediocre e insatisfecho, y en el fondo le gustaría ser como su próspero tío, como el filósofo Diderot, como Lulli, como todos aquéllos que han tenido éxito, al contrario que él. Esta insatisfacción, unida a su franqueza al confesar las causas de sus anhelos, es la única dignidad que conserva, pero es una forma de dignidad irreductible, porque la única vileza con la que no transige Rameau es el autoengaño. La mayor parte de los hombres llevan una máscara ante sí mismos, creen ser una cosa pero son otra muy distinta, y acaban por identificarse con su papel a fuerza de interpretarlo. Rameau interpreta tantos roles a lo largo del día que no puede permitirse la ilusión de una identidad confortablemente homogénea; él afirma su identidad y su originalidad reivindicando una abyección que actúa como catalizador de la toma de conciencia, y al mismo tiempo invierte la relación: lo abyecto enriquece en la época moderna, *o stercus pretiosum!* En cierto sentido, su postura trasciende la mera obviedad de que muchos se enriquecen a costa de comportarse de forma deshonrosa, va más allá. Al fin y al cabo, lo *ab-iectum*, lo que está abajo, arrojado, es también el *sub-iectum*, lo que subyace, el núcleo de una identidad bajo las conductas que la muestran. Pero sobre todo, la abyección es el lugar desde el que se alza el sujeto.

El sobrino de Rameau se compara a sí mismo con los bufones que, como en *El rey Lear* ponen de manifiesto la locura del rey (o su desnudez), asume abiertamente su naturaleza de trickster y actor, se complace en exhibirse como un personaje ridículo, pero con una condición. Sólo será ridículo cuando él quiera, no cuando los otros se lo ordenen. De esta manera se aferra a el último reducto de la dignidad humana, se reconoce a sí mismo como un ser quizás no digno de respeto, pero sí acreedor de la libertad, se rebela contra los lazos de dependencia que lo deshumanizan. Puestos a deshumanizarse, se dice, dejadme hacerlo como y cuando me plazca: *je veux bien être abject; mais je veux l'être sans constraint. Je veux bien descendre de ma dignité [...] mais à ma discretion, et non à l'ordre d'autrui. [...] C'est l'allure du ver, c'est mon allure.*⁸⁸⁵ Así, de pronto el bufón se encara con el filósofo y le habla con toda la calma, dejando a un lado sus raptos de energúmeno y su interpretación del Diógenes cínico que desenmascara a los corruptos. Adopta un tono de voz homogéneo, vuelve a sí, y dice: “Os he interesado siempre porque soy un pobre diablo que vos despreciáis, pero que os divierte”. Esta frase es contundente y afecta profundamente a Diderot porque reconoce en ella una verdad absoluta, una visión clara de la posición que ambos ocupan en el mundo. Allí el otro, el miserable, el loco, el mendigo, el actor; aquí el filósofo, el yo, el hombre de bien defensor de la moral. Uno asume la verdad con todas sus consecuencias y la vocea moleste a quien moleste; el otro quiere decirla, pero se entretiene a coquetear con la seducción de una virtud intrínseca al ser humano.

⁸⁸⁵ “Quiero ser abyecto, pero quiero serlo sin constricciones. Quiero descender de mi dignidad, pero quiero hacerlo a mi aire y no bajo las órdenes de otro [...] Es la dignidad del gusano, mi dignidad.” *Ibid.*, p. 98.

El gran acierto de Bernard Williams consiste en contraponer la figura del sobrino de Rameau y de Rousseau como dos modelos antagónicos de la concepción de la autenticidad en el siglo XVIII, una oposición enriquecedora que dice mucho sobre la andadura del sujeto en los últimos siglos de historia occidental. Pero Diderot no está completamente del lado contrario a Rousseau, como sí lo estaba Voltaire; de hecho, la actitud de Diderot a este respecto siempre fue ambivalente. Una mitad quería creer a su antiguo amigo Rousseau y pensar que lo que se esconde bajo la carcasa de la corrupción social y la máscara de la vanidad humana es un rostro resplandeciente, puro y virtuoso, y que el encuentro del yo social con ese yo interior sería la culminación del proyecto de mejora del ser humano. Pero su otra mitad, al dialogar con el trickster que fue el sobrino del célebre músico Rameau, ve desestabilizarse su mundo y se pone a dudar, se vuelve escéptico, si bien no llega a incorporar por completo ese cinismo.

Mi interpretación, con la que en cierta medida me gustaría cerrar este último capítulo, es que esta postura ambivalente es precisamente lo que caracteriza la actitud reflexiva del sujeto en la modernidad tardía. Nos encontramos ante un sujeto fracturado que anhela nostálgicamente recuperar un yo perdido, puro y unitario, que, en realidad, lo más probable es que nunca existiera. Entre autenticidad y espontaneidad, entre originalidad y mediocridad, busca la respuesta a la vez en dos medios diferentes. Por un lado, la intimidad familiar del yo con su ilusión de acceso inmediato, de relación transparente consigo mismo (al menos hasta que venga Freud a dispersar definitivamente esa ilusión) y, por el otro, la mirada trascendente hacia el espacio público en la que quiere medirse con los grandes hombres, con los genios, los creadores, las personas que han ocupado un lugar relevante dentro de la cultura. El gusto exquisito en cuestiones estéticas de Rameau es el correlato de su falta de sensibilidad hacia la ética y su relativismo moral. La sorpresa de la mirada del filósofo Diderot al constatar que estas dos formas de progreso no van juntas, sino que divergen de una manera tan patente, es también parte de la forma de autoconciencia del sujeto en la modernidad. En la actualidad hablamos de un sujeto fracturado cuando éste no es capaz de integrar las distintas proyecciones de sí que emana, por lo que la fractura amenaza con destruirlo, y hablamos de un sujeto complejo cuando estas distintas versiones del yo son integradas en de una forma adaptativa. Mi interpretación defiende que el hecho de que el sobrino de Rameau aparezca como un sujeto fracturado es algo circunstancial, debido a las condiciones de vida en que se encuentra esa persona, su derelicción en el contexto específico, su marginalidad social. Pero el relato es especialmente iluminador porque indica ya la senda que conduce a los sujetos complejos de la modernidad tardía, su capacidad performativa, su creatividad y su sensibilidad cultivadas así lo atestiguan. Pero lo más valioso en él es su rechazo frontal de la mala fe rousseauiana.

La lección es amarga, pero no completamente desesperanzada. La ruptura del espacio social de las máscaras que se produce al poner a la vista la ausencia de valores que constituían una determinada construcción de lo público tiene su contrapartida en la actitud que refuerza lo íntimo. Al fin y al cabo, también el sobrino de Rameau ama con ternura a su hijo pequeño y haría lo que fuera por él; también extraña locamente a su esposa difunta y habla de ella con toda la ternura de un hombre honrado. La figura del ingenuo, que estructura en gran medida la identidad moderna, al menos desde el siglo XVIII, resulta relevante incluso en su ausencia: “se saca partido de las malas compañías, como del libertinaje. Uno es compensado de la pérdida de la inocencia por la pérdida] de sus prejuicios. En la sociedad de los malvados, donde el vicio se muestra con la cara descubierta [*à masque levée*], se aprende a reconocerlos...”⁸⁸⁶. La inocencia, una vez perdida, no puede ya recuperarse. Pero la ventaja consiste en que, una vez retirado el velo de la inocencia, pueden verse los rostros sin máscara. Uno aprende a conocer las apariencias y se familiariza con una cierta verdad, terrible y ajena a la virtud, pero que permite sobrevivir. La identidad del modelo Rameau tiene la ventaja de no dejarse atrapar nunca, siempre está de paso, absorbe toda la disparidad de sus estados de ánimo, de sus disposiciones, sin dejar de reconocerse a sí misma. Pero un sujeto desencantado en un mundo desencantado tiene siempre necesidad de soñar el regreso a la infancia, y por eso invoca, una y otra vez, el fantasma de Rousseau.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 101.

Conclusiones

Al comenzar este estudio partíamos de la idea de la identidad social como simulacro, en tanto que algo opuesto al yo auténtico que se revela en la intimidad. Esta idea se manifestaba en la metáfora de una o muchas máscaras cubriendo el rostro de alguien. La concepción que subyace en esta metáfora de la identidad propone un cierto modelo de la relación entre el yo y los otros en el que el sujeto considera ciertos elementos de su conducta o apariencia como si no pertenecieran propiamente hablando a su auténtico yo, es decir, que externaliza esos comportamientos y aspectos de su propia imagen. Es como si el sujeto, mirándose a sí mismo, dijera: “ese no soy yo, es sólo lo que los otros ven en mí”, o: “los otros me obligan a comportarme así, pero en el fondo lo que hice no va conmigo”. La modernidad se caracteriza por una variedad de espacios sociales que han evolucionado hacia formas progresivamente más complejas de interacción, pero este progreso acelerado ha producido una paradoja (al menos). De acuerdo con esta paradoja, cuanto más evidente se vuelve para todos la instrumentalización interesada de las relaciones sociales, más se valora el ideal de autenticidad, sinceridad, espontaneidad, y la figura del ingenuo como héroe parece más atractiva en contraste con las condiciones reales de la sociedad que produce esos ideales.

Hemos tomado a Jean-Jacques Rousseau como representante y, en cierto sentido, fundador de este ideal de autenticidad en la Modernidad. En el siglo XVIII, el proceso de civilización, que implica la sofisticación del concepto del yo y de los espacios que éste habita, estaba siendo llevado a su máxima expresión en la cultura europea, especialmente en el área bajo influencia francófila. Una de las consecuencias de este logro fue la pérdida de fe en un conjunto de valores que eran fundamentales para la ordenación del sujeto en el mundo del Antiguo Régimen. Un sistema axiológico que daba sentido a la idea de la re-presentación del ser de la persona a través de signos de distinción y formas de conducta que resultó fracturado, ya que estos instrumentos estaban ahora al alcance de todos aquéllos que pudieran permitirse el desembolso económico de adquirir esos objetos o el esfuerzo de aprender cómo hacer uso de esas habilidades sociales. Rousseau trataba de dar un paso atrás, su nostalgia le empujaba a mirar hacia atrás e imaginar un pasado perfecto, inocente y natural que pertenece a la humanidad (no como un pasado histórico, sino como una fuente onto y filogenética, un origen y causa que determinase la finalidad de la especie) Él sitúa esta figura ideal del hombre natural, el “buen salvaje”, como origen constituyente del horizonte moral en vistas al cual toda vida debe ser vivida.

De acuerdo con Rousseau, el yo es transparente para sí mismo, tiene la habilidad de verse como es realmente que ningún observador externo posee, incluso si en la mayoría de los casos las personas rehúsan emplear esta forma de introspección para examinarse ellas mismas de forma reflexiva. La opacidad, los obstáculos que se interponen en el camino de la auto-expresión vienen siempre de los otros; el mal está en la sociedad, en el espacio urbano. El lujo, el ocio y la diversión generan individuos dependientes, inauténticos y esclavizados. La bondad y la virtud pertenecen a los habitantes de las pequeñas ciudades protestantes, los campesinos y otros habitantes de los entornos naturales. Solo el trabajo y la vigilancia constante permiten al ser humano mantener su dignidad. La epifanía entre el yo y el mundo se produce, por el contrario, en la soledad del hombre consigo mismo: este es el cuento que cuenta el filósofo de Ginebra. Pero la imposibilidad de realización inherente a este ideal produce gran número de contradicciones de las que la actitud de Rousseau es un ejemplo inmejorable. Odia la pretensión en los otros, pero no puede evitar fingir cuando se encuentra frente a ellos, llegando incluso a inventar identidades ficticias; critica duramente que un hombre se haga dependiente de otro al deberle favores, pero continuamente implica a las personas que se encuentran a su alrededor en complejas tramas emocionales, recriminaciones y paranoias. Abandona la vida social de los salones para instalarse en una cabaña en el campo, pero desde allí continúa publicando para que su público conozca la pureza de su espíritu y su grandeza como autor... Pienso que todas esas contradicciones están profundamente grabadas en la conciencia del sujeto moderno, y no son sólo, como suele pensarse, una particularidad idiosincrática de ese autor. No es necesario decir que este *ethos* fue precisamente la inspiración principal para el yo romántico durante el siglo XIX.

A continuación, dejábamos por un momento a Rousseau para cambiar de escenario: la fisiognomía, un antiguo arte o ciencia (su estatus epistémico resulta dudoso) que consistía en leer el alma o carácter moral de una persona a través de los rasgos inscritos en su rostro y cuerpo, como una estructura simbólica que revelara la verdad subyacente. Mediante una visión panorámica y genealógica de su desarrollo, he tratado de mostrar cómo este propósito principal se encontraba en el la encrucijada de una sorprendente variedad de campos de conocimiento: astrología, retórica, interpretación dramática, medicina, dibujo, etc. Se trata pues de un tipo de conocimiento práctico por el que incluso Kant manifestó cierto interés, y lo que es más, constituía una de las cuestiones que se discutían en las lecciones que impartía en Königsberg. Este lado precrítico del filósofo ilustrado alemán no es demasiado conocido, e incluso a menudo ha sido relegado a un lugar marginal dentro de los estudios sobre esta figura intelectual; sin embargo, el conjunto de ideas relativas a la fisonomía de las distintas naciones, sexos y temperamentos, constituía una parte esencial de la educación o *Bildung* de los jóvenes universitarios. Este

repertorio de caracteres generaba una parrilla interpretativa práctica, lista para ser aplicada a la vida cotidiana.

Mientras que durante la primera mitad del siglo XVIII la fisiognomía parecía prácticamente extinta, a partir de mediados de siglo experimentó un súbito repunte gracias al éxito editorial de la obra de Lavater. A lo largo del siglo XIX la fisiognomía fue desapareciendo, pero dejó múltiples vestigios en manuales de dibujo para jóvenes artistas, teorías médicas, marcos éticos de conducta, e incluso dio al mundo una prolífica descendencia en el ámbito de las ciencias sociales decimonónicas, como la criminología, la antropología y la frenología. En el siglo del progreso, el arte de conocer a los otros devino el fundamento para las tecnologías del control colectivo y la clasificación, así como una de las armas básicas del colonialismo. Al enfrentarse con la historia errática del triunfo y la caída de este “arte”, uno se pregunta por qué, a pesar de que nunca alcanzó el estatus de una ciencia propiamente dicha (al menos hasta que fue parcialmente reformulada en otras disciplinas antropológicas en el lenguaje de la ciencia decimonónica), la fisiognomía siempre regresa, y de hecho está todavía viva. Incluso en nuestros días la “morfopsicología” se asoma en publicaciones de carácter científico o semicientífico, y aunque frecuentemente se la menciona sólo para desacreditarla por su carencia de fundamento, esto sucedía también con la fisiognomía. Porque el conocimiento del yo mental a través del aspecto físico de la persona es inevitable, es la primera impresión que recibimos al conocer a alguien, y como decía Kant, es por ello que forma parte del conjunto de conocimientos pertenecientes al sentido común. Estas destrezas son de una gran utilidad pero no susceptibles de sistematización, no objetivables de acuerdo con las leyes de la razón. Siempre hay algo inestable, algo subjetivo acerca de juicios tales como “supe que era una persona antipática por la arruga de desprecio en la comisura de sus labios”, incluso si resultan ser totalmente acertados. Se trata pues de un corpus de conocimientos, una acumulación, pero no un sistema. La clave del éxito de la fisiognomía consiste en que enseña que la opacidad de los otros puede ser vencida mediante un tipo de conocimiento adecuado, y que este conocimiento es evidente por sí mismo, se encuentra en las formas externas; Es cuestión, por lo tanto, de disciplinar la mirada y hacerse sensible a los matices de la apariencia.

El problema de la autenticidad del sujeto es tratado en la parte I siguiendo dos aproximaciones distintas. Por un lado, tenemos este sujeto reflexivo que cree conocerse con una perfecta transparencia y desea expresarse, desea ser comprendido por los otros tal y como él se comprende a sí mismo. Por el otro lado, tenemos un sujeto de conocimiento supuestamente neutral, orientado hacia el exterior, que mira a los otros sujetos como si fueran objetos que hubiera que descifrar, y trata de penetrarlos hasta su ser más íntimo. En el primer caso el medio empleado por el sujeto para expresarse es el discurso, las palabras (las *Confesiones* de Rousseau); en el segundo es la mirada que interpreta

la estructura física del cuerpo y los movimientos en su superficie (la fisiognómica y la patognómica).

La parte II se presenta como una indagación sobre la condición del actor y su estatus dentro del imaginario social, que constituye una descripción clave para definir el concepto sociológico moderno de actor social. Esto significa considerar al agente social como un actor en escena. En el sentido contrario, encontramos que también la situación social de los actores se vio influenciada por cambios que estaban operando en la configuración de los espacios públicos y las formas de reconocimiento. La idea principal que se pretende defender en esta parte tiene que ver con la metáfora del mundo como teatro o *theatrum mundi*, la cual constituía, en principio, una herramienta retórica para expresar la condición humana bajo una concepción del mundo escéptica típica del Barroco. Con los cambios que se produjeron a lo largo del siglo XVIII la metáfora cambió y se convirtió en algo distinto: fue “literalizada”, se convirtió en una forma común de usar el lenguaje para referirse a una experiencia cotidiana que anteriormente no había existido, al menos no de ese modo. La metáfora del mundo como un teatro y los hombres como actores, que durante el Barroco era una forma sofisticada de aludir a la realidad (el mundo social visto como un complejo juego de apariencias), se convirtió en realidad ella misma. Esto es lo que a veces se ha descrito con el nombre de *catéresis*, una metáfora que se ha cristalizado, que se ha fosilizado y ha asumido un sentido menos figurado y más literal. La experiencia que es subsumida dentro de la *catéresis* es una para la que no existía un término preciso, por lo que se echa mano de una relación metafórica. Lo que ha cambiado en este caso es que, en los siglos XVI y XVII el nivel figurado de la máscara o el teatro no era más que un *tropos*, para hacer referencia a una experiencia en la que todavía se conservaba un vínculo fuerte con el núcleo ontológico, la creencia en un orden metafísico de los rangos y las apariencias. El Barroco juega con la metamorfosis y la anamorfosis, pero conserva en el fondo una sólida metafísica de la presencia que daba sentido a los procesos de mimesis; una identidad que se expresa a través de signos distintivos que revelan su valor: el emblema, la alegoría, el símbolo.

Toda esta ontología y esta axiología del significado están a punto de cambiar con la reformulación de la teoría del lenguaje emprendida por la Escuela de Port Royal. En cuanto a la vida mundana, la creciente popularización del teatro fue el fenómeno que cambió la forma que tenía la gente de percibir sus propias vidas, a partir del cual aprendieron nuevas formas de elaborar sus experiencias. La afluencia cada vez mayor de público a los teatros, la incorporación de clases más bajas y la multiplicación de los edificios teatrales a lo largo de Europa, fueron eventos conectados que no solo contribuyeron al mercado del ocio y la cultura, sino que estaban dando forma al concepto de yo moderno. La vida ya no era *como* un teatro porque en los salones la vida *era* un teatro, solo un poco diferente al de la *Comédie Française*, con personajes distintos pero con actuaciones muy parecidas. Los

actores se vestían según la moda del momento, incluso cuando representaban tragedias de ambientación clásica, porque ambos escenarios, el de la vida social y el del teatro iban aproximándose progresivamente, hasta el extremo de quedar frecuentemente identificados⁸⁸⁷.

Una fuerte reacción contra esta “teatralización de la experiencia” tuvo lugar en los entornos más reaccionarios contra la cultura del espectáculo, particularmente entre los jansenistas de Francia y los puritanos de Inglaterra, sin olvidar la fuerte impronta calvinista de algunos de sus detractores. Esto es lo se ha llamado el “movimiento antiteatral”. Algunas de las asunciones morales y metafísicas de estos críticos están presentes en la *Lettre à D’Alembert* de Rousseau: el teatro es peligroso, se nos dice, no solo porque transforma a los actores en seres metamórficos que no tienen una identidad sólida a la que confiarse, sino que además corrompen a su audiencia. El poder que las mujeres detentan en la sociedad mundana de los salones y la popularización de una cultura del ocio y el lujo se manifiestan en la teatralización de las costumbres, dos de las marcas más reconocibles de la civilización y la modernidad. Estas tendencias no son más que signos del declive de la humanidad para la forma de pensamiento platónico-puritana. El ser proteico y sociable no es para Rousseau compatible con la idea de virtud o autenticidad.

Pero para Diderot, que también escribió un texto sobre los actores, las cosas eran distintas. Cuando escribe su *Paradoxe sur le comédien*, encara la complejidad de las posibles formas de interpretación teatral a partir de la alternativa entre dos modelos de actuación: el actor “frío” y el “caliente”. Ambos representan dos modelos de aprendizaje de la interpretación y dos formas de estar en el mundo, una autoconsciente y otra espontánea, natural. La paradoja consiste en la actitud contradictoria que el actor debe asumir: debe sugestionarse de que de alguna forma él o ella es el personaje que está representando, pero al mismo tiempo sabe muy bien que no es un personaje sino una persona, un actor que interpreta cierto papel de una forma determinada. Sin embargo, a pesar de la marcada preferencia de Diderot por el modelo “frío” o autoconsciente, hay algo que debe contaminar el carácter del actor al cabo de las sucesivas repeticiones de la *performance*. Esta es la idea común que comparten Diderot y Rousseau, que un actor es alguien cuya identidad se pierde en la traducción (como el la expresión anglosajona *lost in translation*). Por así decirlo, el actor es alguien que ha cambiado de apariencia tantas veces que le resulta imposible volver a su forma original. Así es como el actor, el cortesano y todos los personajes del escenario de la sociedad, cuyo principal objetivo es el de agradar a otras personas, más poderosas que ellos, se pierden para sí mismos. El precio que paga el actor por su éxito es su autenticidad personal.

⁸⁸⁷ Durante el Barroco, la experiencia de la vida y la experiencia del teatro se encontraban yuxtapuestas en función del uso metafórico del mundo como teatro, pero en la Ilustración ambos polos se confunden.

La problematización de la condición del actor está directamente vinculada con un marco teórico más amplio, el de la naturaleza de las pasiones y las técnicas de autogestión del sujeto. Desde el siglo XVII hasta el XVIII, los filósofos y moralistas desarrollaron distintas teorías sobre qué son las emociones, cómo funcionan y cómo podemos las personas llegar a controlarlas, a menudo influenciados por tradiciones anteriores como la de los estoicos. Resultaría difícil, si no imposible, discernir una única línea de pensamiento de entre todas las escuelas y teorías, pero hay una conclusión que puede extraerse de la evolución de la terminología empleada para referirse a estados emocionales. Parece que se produce una fluctuación desde el término pasiones (*passions*) que señala formas súbitas e intensas pero poco duraderas, hasta la palabra sentimiento (*sentiment*) que se emplea con preferencia desde la Ilustración para expresar procesos emocionales más suaves pero también más profundos y duraderos. Esa es la razón por la que sostengo en esta parte del estudio que “las pasiones se vuelven frías”, pierden en intensidad lo que ganan en profundidad; impregnadas por el poder de la imaginación, las emociones modifican la experiencia y son modificadas en ella. Este proceso podría explicar también parcialmente por qué Diderot escoge el modelo frío para su actor, y lo que es más importante, cuáles son las consecuencias de la falta de fe en un sistema preexistente de valores vinculado a las formas de expresión codificadas. La re-presentación de identidades se vuelve imposible en un medio fluido y dinámico como el mercado, en el que se ha perdido el valor intrínseco y sólo permanece el valor de intercambio. La autenticidad y la espontaneidad son valores idealizados en los imaginarios románticos precisamente porque existe la percepción social de que algo se ha perdido, y las cosas nunca podrán volver a ser como antes. Este “algo” es lo que el actor pierde cuando interpreta demasiados personajes: su yo real.

Este conjunto de teorías desarrollado por filósofos y moralistas tuvo aplicaciones prácticas en distintos campos. Los médicos, todavía estrechamente identificados con las raíces humanísticas de su formación, idearon teorías sobre la forma en que las pasiones afectaban a la enfermedad, no sólo psicológica sino también físicamente. De esas teorías extraían aplicaciones concretas, tales como instrucciones concernientes al comportamiento moral, hábitos dietéticos y estilos de vida. Uno de ellos, Alibert, se atreve incluso a describir la figura del genuino filósofo en el escenario del hospital, como si fuera el resultado conjunto del poder reglamentador de la ética filosófica y el cuidado médico del cuerpo. Otra importante aplicación de la teoría de las pasiones consiste en producir un repertorio de figuras destinado a expresar diferentes emociones y caracteres, un canon fijado que es utilizado por artistas así como por actores para crear interpretaciones diferentes de los personajes que van a representar. Los métodos de clasificación y las taxonomías fueron una forma fundamental de elaborar el conocimiento para el pensamiento ilustrado, y en el caso de los patrones emocionales existe una cadena de transmisión entre los modelos

creados por la fisiognomía y luego reapropiados por artistas como Le Brun. A finales del siglo XVIII, se produjo una regularización de las técnicas actorales con el propósito de educar a nuevos profesionales y estabilizar la práctica del teatro con el apoyo del estado. Algunos de los manuales que salieron a la luz como efecto de esta iniciativa mezclaban elementos de distintos orígenes: el manual de un actor podía contener ilustraciones de una fuente fisiognómica reformada por los intereses de un artista, con adherencias de la filosofía cartesiana en el texto. Estos documentos son híbridos, elaborados a partir de distintas disciplinas y unificados por su interés en el problema de expresar la identidad mediante la construcción del personaje, lo cual implica cierta aprehensión técnica del lenguaje de las emociones.

La parte III continúa con el examen crítico de los desarrollos en procesos, teorías y prácticas que nos permiten comprender el desarrollo de las modernas identidades a través de los espacios sociales. En primer lugar, hay dos conceptos cruciales que resultaba necesario explicar con cierto detalle, *gratia* y *decorum*, ya que ellos definen las nociones de autenticidad y corrección que son esenciales para la definición del yo moderno, así como para la correcta ejecución de la *performance* social, que aquí hemos definido con el término “presentación”. Estos términos surgieron inicialmente en la esfera de las artes, la poesía, la retórica y el drama, y desde allí fueron gradualmente introducidos en las pautas generales del comportamiento social. El *decorum* era un término diseñado inicialmente para explicar cómo el nivel lingüístico, el estilo, debía ajustarse al contenido de la obra. Luego fue transplantado al teatro para indicar la manera en que un personaje debería hablar, vestir y comportarse de acuerdo con su condición y su estado psicológico, cómo el actor debe adaptarse a él en un conjunto armónico de signos. Este término resulta crucial también para la presentación de la persona ante los otros, puesto que especifica los límites que se debería evitar trasgredir en cada *performance* concreta de acuerdo con el rol que un actor social está interpretando en un determinado momento. El término *gratia* tiene muchos sentidos, y su campo semántico no se agota en la definición que he proporcionado para este estudio, ya que he seleccionado cierto rango de significado que satisfacen los propósitos de la investigación en curso. De cualquier manera, la *gratia* es considerada como uno de los ingredientes esenciales de la belleza; lo que hace un movimiento o una figura grácil es la íntima consonancia de las partes, un sentido de la coherencia y la espontaneidad que da a cada gesto la medida precisa. Así, el *decorum* hace que un comportamiento sea reconocible como conducta adecuada, mientras que la *gratia* permite a los espectadores percibir la belleza escondida de una cierta figura, e identificarla como la expresión espontánea de un yo auténtico.

Las reglas de la cortesía han sido el objeto de un nutrido corpus de textos, instruccionales y recreativos, la mayor parte de ellos en forma de manual, desde el siglo XVI hasta el XIX. En este estudio se ofrece un análisis detallado de algunas muestras para mostrar el proceso de evolución que experimentaron

esos sistemas normativos. Desde las prohibiciones de los humanistas del Renacimiento sobre cómo realizar los actos fisiológicos más básicos hasta la fachada sofisticada del *gentleman* que sólo expresa autocontrol, pueden verse dos líneas de desarrollo, una negativa y otra positiva. Primero, las expresiones súbitas de deseo y emociones tienden a ser severamente reprimidas en los procesos de socialización. Segundo, otras pautas aparentemente altruistas tales como la deferencia son altamente apreciadas, y además se produce un aumento de disciplinas corporales así como psicológicas (tecnologías del yo) destinadas a modelar una forma ideal a partir de individuos reales. Son disciplinas de sujeción o sometimiento (*asujétissement*), que “hacen sujeto”. Estas tecnologías o disciplinas son fundamentalmente pedagógicas y terapéuticas, pero tienen también ramificaciones en el campo artístico, como la importante función del maestro de baile, e incluso existen otras vinculadas con la autoridad militar, como la compostura del oficial que llegó a hacerse paradigmática.

La emergencia y auge de un espacio mental interior ha sido considerado como un descubrimiento de la cultura dieciochesca, en tanto que consecuencia de la extensión del sentido de privacidad y otras cualidades, como una cierta sensibilidad conectada con la expresión de sentimientos íntimos, el uso de un lenguaje delicado y la reformulación de las relaciones personales en el sentido de una mayor sofisticación. Sin embargo, es cierto también que dichas modificaciones en la estructura de la identidad son reacciones al despliegue paralelo de los espacios sociales. En esta parte del estudio se exploran en primer lugar las formas en que se creó y popularizó una conciencia de la propia intimidad y la subjetividad a través de la novela moderna. En ella, los personajes protagonistas eran a menudo personas ingenuas y sensibles, a menudo mujeres, enfrentadas con un mundo cruel y engañoso. Así es como, en un mundo en el que la ingenuidad era cada vez más difícil de sostener debido a las exigencias de los contextos sociales, el personaje del ingenuo se convirtió en un fetiche ensalzado en las obras de ficción, las cuales tenían el poder de influenciar la percepción y la conducta de las personas. Esto se debía en parte a que las tasas de alfabetización, y por tanto el público lector, habían aumentado exponencialmente a lo largo del siglo. Esta sensibilidad hacia las identidades ficcionales, la capacidad de introspección y el creciente poder de la imaginación son rasgos reconocibles también en la obra de los pintores de moda. La gente que leía novelas, acudía al teatro y a las exposiciones de pintura, estaban implicándose en procesos de aprendizaje que les enseñaban quiénes eran y cómo comportarse en el espacio público a través de espacios imaginarios. Después, el foco del estudio se traslada a los espacios físicos que configuran el medio social, los lugares en los que esas lecciones se ponían en práctica: las calles de las grandes ciudades, los jardines, los parques, los teatros de la ópera, los cafés... y el más importante de todos esos espacios, el salón. El salón fue el corazón de la sociabilidad ilustrada francesa, la conversación cortés y los intercambios intelectuales,

además de una interesante mezcla de espacios domésticos y de exhibición (*parade*), casi siempre gobernado por mujeres.

En los últimos capítulos de la tercera parte nos dirigíamos hacia dos fenómenos interrelacionados: la moda y la cosmética, cruciales para el establecimiento de los nuevos parámetros mediante los cuales la identidad moderna va a presentarse a sí misma en términos de imagen. La moda, tal y como la conocemos, emerge en el Renacimiento como consecuencia del próspero comercio de bienes de lujo, la multiplicación de las industrias textiles y la incorporación definitiva de la burguesía en los espacios en que los signos de distinción se hacían visibles. Hay también un proceso de creación de alianzas entre la nobleza y la burguesía, materializado a menudo en los vínculos matrimoniales, pero que también se manifestaba a menudo en la asimilación de signos, prácticas y productos culturales. El buen gusto, la cultura y el estatus formaban parte de la compleja red de relaciones sociales que, desde el siglo XVII era conocida como *le monde*, lo mundano. Esta imagen de la sociedad estaba inevitablemente vinculada al fenómeno de la moda, y este fenómeno a su vez se relaciona con una nueva concepción del tiempo en la que la fuerza de la autoridad no proviene especialmente de la tradición. En las nuevas dinámicas el prestigio de la tradición se ve confrontado con una nueva seducción: la novedad. Las identidades que aparecen sujetas a cambios permanentes de forma y opinión, tales como aquéllas que se dan cita en los salones mundanos, no solo se encuentran encuadradas en marcos espaciales distintos, sino que comienzan a percibir la sucesión de instantes de una forma diferente. El triunfo de la moda implica la implementación de un nuevo sentido de lo temporal y la percepción positiva del presente y lo nuevo, que se opone a la importancia del pasado en la cultura premoderna.

Para que una autoimagen pueda ser presentada en público debe ser reformulada según los dictados de la moda, lo cual implica que hay que hacer elecciones que oscilan constantemente entre la originalidad y la uniformidad. El universo de la cosmética es mucho más complejo de lo que normalmente se piensa, tal y como he tratado de mostrar en el último capítulo de la parte III. Lo cosmético se nutre de una lógica antigua y pre-razional, que se encuentra al mismo nivel que muchas de las prácticas y cosmovisiones simbólicas que ya hemos mencionado: magia, alquimia, fisiognomía y cosmética son formas de conocimiento basadas en el funcionamiento de las analogías. Esto significa que algunas cualidades son transmitidas a través de los nexos invisibles de la simpatía, el parecido o el contagio, y que esos vínculos están integrados en una red tan extensa como el mundo. Los ungüentos y polvos para embellecer tienen poderes especiales, no sólo para ocultar la fealdad o el envejecimiento; también se cree que pueden permitir que la belleza interior emerja y se haga evidente en la superficie. De este modo la piel deviene una pantalla en la que el yo real es mostrado; no obstante, esta epifanía implica ciertos riesgos, ya que los cosméticos pueden corromper la

piel, y el yo puede revelarse como algo monstruoso cuando se retira el maquillaje. Esta ambivalencia gravemente problemática de la lógica cosmética afecta a las identidades, por cuanto puede encumbrar a alguien en la pirámide social con la misma facilidad que puede precipitarlo y arruinar su vida.

La última parte de este estudio propone una alternativa al modelo personificado por Rousseau, que generaba la dualidad de un rostro o ser auténtico que se expone y una máscara mistificadora, socialmente fabricada, que oculta lo que hay detrás. Este modelo dicotómico aparece confrontado con la figura del *trickster*, el polifacético personaje que rompe las reglas, modifica su apariencia y re-significa el mundo que lo rodea y el lenguaje, o mejor dicho, transforma el uno a través del otro. La figura del *trickster* es constitutiva de toda mitología y se encuentra en cualquier cultura tradicional; a veces es el creador del mundo, en otros casos trae la muerte a los seres humanos o los salva con su poder y conocimiento. Pero no se trata necesariamente de un héroe, aunque tiene mucho que ver con las funciones del héroe: él es el que manipula los límites culturales, y su función dentro de la narrativa de una cultura tradicional es dar la vuelta a las cosas, desviar y desafiar el orden para que pueda volver a su estado original o *status quo* cuando el cuento termina. Él es la excepción, el que va por cuenta propia; la audiencia de los cuentos de *tricksters* es la comunidad que admira al personaje por sus logros pero también se ríe de sus ridículos errores, porque en el fondo temen su comportamiento caótico que produce consecuencias impredecibles.

En este estudio he usado ciertas características de esta figura mítica, convertida en categoría antropológica de análisis, para ejemplificar algunas de las transformaciones más profundas que la identidad moderna ha experimentado durante el siglo XVIII. No es una decisión metodológica excepcional, ya que la figura del *trickster* ha sido recientemente usada en una sorprendente variedad de campos de estudio, no solo en antropología, sino también psicología, análisis cultural, crítica literaria, semiótica, etc. La razón del éxito de esta categoría en tanto que herramienta hermenéutica consiste, creo, en que el *trickster* es una figura que encaja muy bien con los marcos de la modernidad y la post-modernidad. Criterios tales como su distintivo uso del humor, su falta de respeto hacia las fronteras o su capacidad para encarnar múltiples identidades de manera fluida, proteica y fragmentaria son imprescindibles en la construcción del yo contemporáneo. Pero para trasladar la figura del *trickster*, tal y como aparece en las culturas tradicionales, a un contexto moderno, es necesario hacer algunas modificaciones dentro del armazón metodológico que se pretende aplicar. La hipótesis principal que debemos tener en cuenta es que, incluso si el comportamiento del *trickster* permanece inmutable, el entorno global en el que el cuento de sus hazañas se despliega produce dinámicas muy distintas. En el universo simbólico de una cultura tradicional la estabilidad constituye la normalidad y las excepciones se mueven en los márgenes, desde la historia de los orígenes (el mito de la creación del mundo) o del final (el horizonte escatológico); por eso decimos

que el trickster es una figura liminal. Pero en el mundo moderno la excepción se ha convertido en la norma, y las metamorfosis que afectan a distinciones de rango y a las apariencias se han vuelto tan usuales que han surgido normas diferentes para jugar a un juego distinto. La clave no es ya la re-presentación de una esencia ontológica del yo establecida y bien consolidada a través de una red de transmisiones y formas estables, sino la presentación de la persona, en tanto que personaje dramático, en un espacio social cambiante cuyas reglas nadie está completamente seguro de conocer, puesto que son modificables (siguen los dictados de la moda) y volátiles (difirieren según de los contextos en los que se ponen en juego). Así que en la modernidad todos actúan un poco como tricksters, lo que no es lo mismo que decir que todos *son* tricksters. El trickster es una figura singular, su excepcional estatus es lo que lo hace distinto, así que, si bien la *performance* del trickster se ha vuelto un elemento característico de, por ejemplo, la *performance* artística en la actualidad, su figura se encuentra disuelta en la tendencia general.

No obstante existen, en el momento histórico en el que he escogido centrar este estudio, algunos personajes históricos y literarios que encarnan perfectamente la figura del trickster preservando al mismo tiempo su característica excepcionalidad. Estos son los aventureros, jugadores, seductores y magos que poblaron el mundo social y florecieron en las últimas décadas del siglo XVIII. La diferencia entre el trickster tradicional y estos aventureros es que, mientras que los primeros estaban en un mundo en el que su acción era disruptiva pero contribuía al mismo tiempo a la reconstrucción final del orden, estos nuevos tricksters habitan en una sociedad que ya se encuentra en proceso de cambio, un cambio cuyas consecuencias son impredecibles. En la parte final de este estudio se ofrecen cinco retratos de esos tricksters modernos a fin de ilustrar cómo aquellos procesos, prácticas y saberes sobre la presentación pública de la persona eran finalmente aplicados y tomaban forma en personajes concretos. Cagliostro y Saint Germain se apropiaron del rol del trickster como mediador entre lo sacro y lo profano, manipulando lenguajes y parafernalia esotéricos mezclándolos con conocimientos pseudo-científicos, imitando de forma paródica al sacerdote o hechicero que contacta con los espíritus del otro mundo. Giacomo Casanova también jugó este rol, aunque con menor destreza, ya que el atributo del trickster en el que se destacó no fue el de la magia, sino las proezas eróticas y su tendencia compulsiva a extrapolar los extremos de la sexualidad, volviéndolos del revés. La historia del Chevalier D'Eon se mueve entre los límites del género, no del sexo, y expone el dilema de una identidad discolá frente a las constricciones de una etiqueta definitiva de género, masculino o femenino, que elige desafiar esta estructura dual manteniendo el secreto de su sexo “real” y construyendo una figura heroica a partir de este hecho. Pero los tricksters en la modernidad no son héroes, se podría decir que encajan más a menudo en la categoría de anti-héroes. Hay siempre algo oscuro, algo ambivalente y extraño en ellos; y esto es lo que muestra la figura ficticia de

Barry Lyndon. El es un caballero de baja alcurnia que trata de alcanzar una posición privilegiada y el reconocimiento de la alta sociedad fabricándose un árbol genealógico, estafando a las cartas, extorsionando, engañando y seduciendo, otras tantas estrategias típicas del trickster. Barry Lyndon no es un ser malvado, es un trickster; a veces puede incluso parecerse ingenuo por la manera en que se engaña a sí mismo en los momentos en que más duramente intenta ser sincero al escribir su autobiografía.

El último de estos retratos es el que encarna de una manera más precisa el modelo que quisiera oponer a la alternativa de Rousseau entre autenticidad virtuosa y la mascarada. El sobrino de Rameau es, en muchos sentidos, un bufón moderno, un trickster completo; desvergonzado y escandaloso pero también sorprendentemente autoconsciente y reflexivo. No se engaña a sí mismo ni a los otros, simplemente representa su papel, uno abyecto, y lo hace sin hipocresía, de una forma transparente pero no virtuosa. Es espontáneo pero también cínico, y sabe como interpretar tantos y tan distintos personajes en un minuto que no creeríais que era la misma persona la que se movía bajo todos esos rostros. Lo más valioso del personaje que retrata Diderot es que abre un nuevo horizonte a la identidad moderna, y ofrece una alternativa a las severas restricciones de Rousseau. Con él aprendemos que una identidad no tiene que ser compacta para ser auténtica, que no tiene que ser virtuosa para ser espontánea, y que los seres humanos no son buenos y sólidos por naturaleza o malos y fragmentados por la cultura, sino ambivalentes. La ambivalencia humana es la única constante, la única naturaleza de la modernidad, y la cultura es tan responsable de ella al menos como los impulsos biológicos primarios.

Al comienzo de esta investigación, mantuve de algún modo la intuición de posicionarme contra el modelo de Rousseau, que consideraba la forma romántica y un poco anticuada (desde un punto de vista post-moderno) de pensar las identidades. Durante la última parte de la misma he experimentado con el modelo del trickster como el polo positivo desde el que construir una nueva mirada; pero también descubrí que se trata de una vieja figura, más vieja que el modelo de la transparencia que aparece con el discurso de la modernidad. Al leer y reflexionar sobre estos problemas, creo que he hecho mi discurso más complejo, ya que el esfuerzo de comprender las dinámicas que se establecen entre esos dos modelos me ha dado una perspectiva ligeramente distinta de la que disponía en un principio. No están simplemente opuestos como alternativas, sino que son codependientes, mantienen una relación dialéctica entre sí. Algunas veces una persona necesita pensarse como una multiplicidad de personajes actuando en diferentes escenarios. Otras veces, el riesgo de fragmentación que apunta a la disolución del yo es demasiado aterrador, y la reacción que surge es una mirada nostálgica hacia atrás, al reino imaginario de una unidad perdida e inocente: la mirada de Rousseau. De este modo es posible que la tarea del sujeto en la modernidad tardía no sea escoger y tomar una posición rechazando al mismo tiempo todas

las demás, sino intentar combinar las distintas opciones en una visión de conjunto coherente, o al menos tan amplia como sea posible.

En cuanto al trasfondo teórico utilizado en el presente estudio, es importante señalar que, aunque lo considero como un trabajo crítico, la metodología no ha consistido mayoritariamente en la contraargumentación de investigaciones previas. La bibliografía secundaria ha sido empleada más como puntos de apoyo, y se ha citado de manera selectiva sólo en los aspectos que sustentaban alguna línea de pensamiento interesante para mis propósitos. En lugar de centrarme en los aspectos de otros investigadores con los que pudiera estar en desacuerdo, he preferido evitarlos o sólo apuntar brevemente algunas posibles objeciones. Por ejemplo, la teoría de Jean Starobinski sobre la percepción del sujeto y los espacios sociales en Rousseau, a la que hemos aludido con el lema de *la transparencia y el obstáculo*, ha sido íntegramente asimilada en este estudio como lugar de partida. En mi opinión, sería difícil encontrar a otro autor contemporáneo que comprendiera la psicología de este filósofo y de el siglo en el que vivió mejor que él, poniéndola en conexión con las innovaciones literarias; yo personalmente no podría. Sin embargo, la postura de Starobinski no condensa en modo alguno el conjunto de reflexiones que ofrezco en este estudio, sino solo una pequeña parte, aunque importante, del mismo.

Otros autores de los que he estado sirviéndome para mi acercamiento histórico-sociológico y que resultaron de gran relevancia para el estudio, han suscitado una estrategia de incorporación más cautelosa. *La caída del hombre público* de Richard Sennet ha sido uno de los trabajos más relevantes de las últimas décadas que encara muchos de los principales problemas que aparecen en este estudio, en particular el desarrollo de los espacios públicos y la subjetividad intimista en los siglos XVIII y XIX. Pero he preferido mantenerme al margen de las controversias surgidas a raíz de sus afirmaciones; y ello se debe a que preguntarse si el “hombre público” como Sennet lo define, alcanzó su cénit en el siglo XVIII y después cayó en declive durante la época romántica puede llevar a confusión. En lugar de tomar esta forma de aproximación, he pensado que quizás sería más productivo focalizarse en el despliegue de lo íntimo y postular así la dimensión pública de la persona no como un proceso antagonista, sino como el correlato de éste. Todo lo cual significa que el yo privado sólo puede desarrollarse como una estructura identitaria en tanto que crece en estrecha conexión con los cambios que están operando en la esfera de lo social. En resumidas cuentas, el resultado de la evolución conjunta de lo público y lo privado se parece más, desde mi perspectiva, a una compleja forma de interacción que a la derrota de uno a manos del otro. Así pues, lo que se propone en este estudio no es discutir la teoría de Sennet sobre los cambios en el espacio público, sino tomar algunos de sus análisis y trasladarlos con un enfoque diferente. No observamos la caída del hombre público, sino el surgimiento de una

conciencia privada, y cómo el sujeto necesita crear una multiplicidad de proyecciones sociales en un proceso imaginativo para encajar con diferentes espacios. Espacios que pueden ser mentales o físicos, pueden resultar familiares o extraños, pero siempre configuran la identidad personal. Así, la intimidad es destacada aquí como algo estrechamente relacionado con la expansión y la mutación del espacio público y no con su mero declive.

Es probable que el capítulo en el que se haya aludido más directamente a un trabajo de investigación previo sea el último, en el que discutíamos las afirmaciones de Bernard Williams acerca del *Sobrino de Rameau*. Pero una vez más, no se trata tanto de una refutación (ya que la aproximación de Williams constituye una inspiración positiva para esta investigación); no obstante, el marco que sirve a esa aproximación ha tenido que ser modificado para clarificar los aspectos performativos del personaje y poner de manifiesto las equivalencias con la figura del trickster. El punto clave de la exposición de las ideas de Williams que propongo es que la verdad y la veracidad no constituyen el único acercamiento posible al problema de la identidad tal y como lo plantea Diderot, e incluso que podría oscurecer de algún modo otras perspectivas enriquecedoras. El ideal de virtud y autenticidad de Rousseau sí que encaja con el modelo verdad/mentira de una forma idealizadora, pero esto lo convierte en algo difícil de aplicar a la experiencia y produce un tipo de sujeto muy contradictorio. Pero para el sobrino de Rameau el problema es muy diferente; porque aunque trata decididamente de no autoengañarse, el esfuerzo más importante que realiza no reside ahí, en la elección moral entre mentir o decir la verdad, sino en el problema ético de cómo aparecemos, como nos presentamos en un determinado espacio social, y cómo la forma que tienen los otros de reconocernos o no afecta a la manera que nos percibimos a nosotros mismos.

En otras partes del presente trabajo he tenido que desarrollar mis propias explicaciones para tratar con fenómenos históricos que no han sido considerados comúnmente como relevantes para la constitución del sujeto, o en el caso de que los acercamientos teóricos disponibles no parecieran completamente satisfactorios dados los intereses de esta investigación. La fisognómica es un caso de lo opuesto a esto que acabo de decir; está constituida por un corpus que ha sido exhaustivamente estudiado y teorizado por gran número de investigadores, por lo que resulta difícil (aunque no imposible) decir nada nuevo que cambie las pautas generales de interpretación desarrolladas hasta ahora. Pero en el caso de la cosmética y la moda, incluso si ha habido estudios detallados publicados que proporcionan información muy útil sobre el tema, como el trabajo de Catherine Lanoë, el método descriptivo prevalece en estas obras. Por lo tanto, la mayor parte de estos estudios parecen carecer de una vocación interpretativa compleja, “filosófica” podríamos decir, para explicar esos eventos en el plano más vasto de la genealogía de la imagen personal, por lo que tuvimos que dirigirnos a la sociología. Es posible que muchos de los que se consideran a sí mismos

“filósofos” no consideren éstas cuestiones dignas de un intento explicativo serio; pero para el presente estudio la lógica pre-racional que se oculta tras el uso y la producción de cosméticos, o las alteraciones en la consciencia del tiempo y la precepción corporal debidas a las peripecias de la moda, son asuntos muy serios. La ambivalencia característica de algunas de esas lógicas pre-rationales pueden parecer desalentadora e incluso sospechosa para aquéllos que piensan que el producto final de cada análisis o explicación de un hecho social es disolver toda contradicción. Pero la conducta humana y la explicación de esa conducta es de hecho ambivalente, y para algunos de nosotros la única forma de dar cuenta de este problema es reconstruir la genealogía de esa ambivalencia, asumirla y no negarla. Así que hay, por ejemplo, una ambivalencia constitutiva en el uso de cosméticos: por un lado la ocultación artificiosa del mal interno y por el otro la expresión de un ser auténtico a través del cuidado natural del cuerpo. Estos dos discursos se sostienen mutuamente y han preservado su relevancia hasta la actualidad.

Sin embargo, lo que puede considerarse como la contribución más original de este estudio no son las explicaciones específicas y parciales sugeridas para ciertas prácticas en un ámbito restringido o liminar, sino el lugar central que ocupan las formas simbólicas en el sistema de producción de actividad cultural, la manera en que permean otras prácticas al tiempo que configuran marcos simbólicos y práctico-técnicos para la acción. La aproximación hermenéutica descansa sobre el desarrollo de varios niveles de análisis mediante los cuales reescribimos el objeto de estudio, especialmente cuando este objeto está compuesto por normas, prácticas, representaciones y espacios, todos ellos condicionantes de nuevas identidades. Este es un proyecto genealógico, lo cual significa que algunas de las afirmaciones que se encuentran en él son de carácter histórico, orientadas hacia un contexto específico, pero otras, las que sirven para orientarnos y estructuran el mapa del territorio que estamos explorando, son analíticas. Estas últimas apuntan hacia el presente, directamente a nuestro yo contemporáneo, para formular preguntas que se hicieron posibles por primera vez durante el siglo XVIII, pero que resultan relevantes hoy más que nunca. He considerado que la labor de un investigador es la de un intérprete, y que la interpretación es una *mis en scène*, una redistribución o *agencement* de los elementos dentro de un escenario; lo que, por supuesto, implica selección y un punto de vista subjetivo, la gestión de las formas de visibilidad de ciertos objetos y no de otros que es requerida para ofrecer una explicación con sentido. Hemos destacado algunos elementos, la cosmética y la fisiognomía, por ejemplo, y esta elección da toda una perspectiva diferente de los procesos sociales, culturales y económicos. Pero hacer esto significa siempre ignorar o subestimar otros elementos, por lo que la finalidad de este estudio no es establecer una lectura que debería preferirse en función de su mayor objetividad o que contenga más verdad que las otras. Y sin embargo, la lectura que ofrecemos merece atención

porque propone una perspectiva interesante y relativamente innovadora de la cuestión.

La primera hipótesis que aparece en esta investigación tiene relevancia lingüística, o, para decirlo con más exactitud, es relevante porque conecta una herramienta retórica (artística, artificial, la metáfora de alguien que lleva una máscara) con usos del lenguaje más cotidianos; y esto sucede al operarse una transformación en la percepción del espacio social. En el siglo XVII, la metáfora todavía funcionaba de manera metafórica, valga la redundancia. Lo que significa que la brecha entre el nivel figurado y la realidad (lo literal) todavía era importante, porque la consciencia de ese límite era lo que permitía hacer un uso original y sofisticado del lenguaje. Este juego de naturaleza intelectual que consiste en llamar a una cosa por el nombre de otra era posible gracias a la solidez del sistema de creencias metafísico y axiológico que sustentaba todavía las apariencias sociales. En el ámbito del conocimiento científico, la matemática, la biología, la geometría o el estudio de la percepción, la autoridad de las figuras tradicionales así como formas centenarias de pensar el espacio y los cuerpos, de operar sobre ellos y representarlos, estaban siendo cuestionados en esa época. Pero a pesar de esta remodelación del escenario científico, la estructura de distinción social dependiente de la forma de gobierno absolutista de los estados era aún inexpugnable... aunque no por mucho tiempo. Lo social, podríamos decir, va en este caso “a remolque” del progreso científico, las estructuras políticas y simbólicas del estatus son las últimas en cambiar. La metáfora de la máscara y el mundo como teatro se vuelve un modo de expresión común, se difunde y se literaliza. Desde mi punto de vista, esto significa que experimentar las relaciones sociales como relaciones teatralizadas contribuyó a implantar una concepción teatral de la identidad; algo que no sólo afecta a los actores, sino a cualquiera. El aflujo masivo de público a los teatros es importante ya que explica en parte el desarrollo de la autoconciencia del público. El teatro no era sólo un tipo de espacio, sino que en esta época aparece encarnado como una forma de conciencia colectiva, el punto de vista del observador y del juez, que se implica en el espectáculo o toma distancia de él. Lo que resulta más relevante del uso que se hace en el siglo XVIII de esta metáfora no es el hecho de que se realice un juego conceptual entre el plano de la experiencia y el simbólico, sino que la vida se ha convertido en algo muy similar a un escenario en tantos aspectos que a menudo resulta difícil discernir la diferencia.

Este cambio de perspectiva operado en los siglos XVII y XVIII es tan sólo una manifestación de un proceso de transición más profundo entre dos lógicas: primero la lógica de la re-presentación mimética, platónica, en la que algo de dentro se manifiesta hacia fuera y en el que “expresión” significa la copia de un original sin mácula. La otra lógica es performativa, una lógica de la presentación en la que uno es lo que hace y dice, en la que expresión significa auto-creación, *ethopoiesis*. Pero la transición entre las dos lógicas nunca llega a consumarse, ya que se produce un problema sin solución; la primera es

demasiado rígida, demasiado opresiva y conectada con marcos teóricos obsoletos acerca de la estructura del mundo social y el conocimiento de la naturaleza. La segunda, sin embargo, es la lógica moderna de las posibilidades ilimitadas y las formas proteicas, pero resulta demasiado inestable y dificulta el ser habitada, no permite anidar fácilmente en ella. Así que este equilibrio precario de dos lógicas enfrentadas demanda ser acomodado (aun cuando no puede ser resuelto) en un nuevo *agencement*, una redistribución de funciones y texturas emocionales, siguiendo una determinada compartimentalización de los espacios. La función de los espacios públicos y lo que se llamó la buena sociedad, *le monde*, es garantizar una percepción intersubjetiva del mundo de las apariencias estrictamente reglamentado por códigos y protocolos. Empero, esta función está relacionada de manera fundamental con los imaginarios de lo privado. Es por eso que en este estudio no sólo se han considerado como evidencias los manuales de etiqueta o actuación, sino también novelas y cuadros. Hay dos fuerzas recién descubiertas que se mencionan a menudo como mecanismos explicativos en el pensamiento de la Ilustración; una de ellas es la sociabilidad, la fuerza del interés que nos mantiene unidos; la otra es la imaginación, el poder que impulsa al sujeto a atravesar sus propios límites.

Para simplificar mi exposición he escogido presentar las dos lógicas que habitan la misma época parcelando los espacios de la aparición personal a partir de dos modelos de identidad que se describen en la parte I y IV, respectivamente. Las partes centrales de este estudio han sido dedicadas al estudio de algunas teorías, prácticas y representaciones que configuran el contexto, los marcos generales en los que se desarrollan estas identidades. Para cada una de las cuatro partes de este estudio hay un tipo de pregunta que orienta la investigación. La parte I trata de responder a la cuestión de cuáles son las premisas metafísicas que subyacen al uso de la máscara y el teatro como metáforas de la vida social. En la parte II la investigación continúa en esta línea, pero la pregunta se dirige más específicamente al vínculo entre la crítica del teatro como profesión y las consecuencias de la difusión de una “cultura teatral”, así como del modo en que ésta modifica las respuestas emocionales, los hábitos económicos o los principios morales. Esta pregunta podría resumirse de la siguiente manera: ¿cuál es el problema con los actores y los teatros?, y ¿qué tienen que ver las emociones con todo esto?, ¿por qué son tan importantes los códigos de expresión para la evaluación de la autenticidad y la espontaneidad? La *gratia* y el *decorum* funcionan como ideal de un sistema de interacción social, y también como líneas que definen la interpretación artística (*performance*). En la parte III nos preguntábamos qué tipo de prácticas, de acuerdo con qué principios, en qué espacios la identidad se constituye como un componente de la mundanidad, e inversamente, cómo estos espacios y prácticas remodelan la idea de un yo individual. Finalmente, en la parte IV desarrollábamos la cuestión sobre la alternativa de un sujeto opuesto a la visión ontológica propuesta por Rousseau o por el sistema de valores que sustentaba la lógica de la representación cortesana del Antiguo Régimen; un

modelo de honor en franca decadencia que se basaba en los títulos nobiliarios. Así, tendríamos un modelo re-presentacional y un modelo performativo para la identidad, por así decirlo, y ambos aparecen implicados en una relación compleja y dialéctica.

Decir que una relación es dialéctica puede significar mucho o casi nada, depende de cómo definamos lo que es la “dialéctica”, ¿implica complementariedad, polaridad, oposición...? En este caso, la relación entre los dos modelos no es sólo dialéctica, sino también dialógico: hay una persistencia oposicional entre una retórica de la expresión de lo íntimo combinada con el discurso científico del conocimiento de las otras personas en tanto que objetos, y el habla performativa de una proliferación de identidades en el horizonte absoluto de la espontaneidad. Los dos tipos de discurso se oponen el uno al otro pero también se constituyen mutuamente, e incluso a veces utilizan las mismas formas, como sucede frecuentemente con la metáfora de la máscara. No obstante, como he destacado en varias ocasiones, este no es un problema estrictamente lingüístico, porque lo que nos parece más importante de la cuestión de las apariencias sociales no es el valor de verdad de un predicado. Eso contaría sólo si permanecemos en el paradigma de Rousseau, si describimos la verdad como una cualidad del yo interno y la mentira como perteneciente al yo social externo con todas las implicaciones morales que ello conlleva. Si bien los discursos son objetos altamente relevantes en esta investigación, su objetivo final no es establecer su *valor de veridicción*, o los principios de una episteme que establecería las condiciones de veracidad, en términos foucaultianos. Este estudio trata sobre la construcción de un yo o sujeto (yo para sí mismo y sujeto a los otros) en los espacios públicos, el descubrimiento de la intimidad y el paso de una ontología de la re-presentación a una fenomenología de la presentación. Algunos de los efectos a largo plazo de este proceso pueden ser concebidos como parte del “proceso civilizatorio”, si bien no pretendo suscribir una lectura progresista del mismo. En el siglo XIX, cuando los modales se vuelven gélidos y el *gentleman* sin emociones toma el relevo de la expresión del sentimiento francesa, eso no significa la desaparición del modelo emocional, sino que la escisión entre el yo interno y el yo social se ha ensanchado, como demuestra la actitud romántica. Se produce así una dialéctica entre el modelo “blindado” de una fachada inescrutable y el modelo expresionista, emocional y romántico. Se dice que la moral victoriana era represiva; pero esto sucedía en una época en la que se sacralizaban figuras como la del genio, el creador original que puede transformar el mundo mediante su imaginación y la fuerza de sus sentimientos. Pero en esta investigación nos hemos detenido un paso antes

del siglo XIX, ya que un estudio detallado del mismo habría exigido una serie de instrumentos y evidencias distinta de la que hemos empleado.⁸⁸⁸

Este segundo modelo performativo que he identificado con el personaje del sobrino de Rameau y con la figura del trickster es completamente diferente del modelo doble de agencia (sujeto-objeto) de la re-presentación. No descifra a los otros a partir de signos, como si fueran jeroglíficos; el cuerpo no es un signo del sujeto, él *es* el sujeto. Un cuerpo no es el signo de otra cosa: si es un signo, se trata de uno autorreferencial. El *performer* no desentraña ni penetra a otras personas, las conoce a partir de sus hábitos. No se expresa mediante algún tipo de auto-imitación o manifestación imperfecta de un núcleo de pura identidad, se interpreta a sí mismo y haciéndolo da forma a la realidad. Aquí es donde se produce el giro dialéctico. “Movimiento dialéctico” significa que cada vez que el sujeto toca los límites de su propia subjetividad aparece el miedo de la fragmentación y la pérdida de uno mismo. Se produce entonces una reacción, el intento de un regreso imposible, el impulso nostálgico hacia un único yo como origen de toda re-presentación. Desafortunadamente en el mundo social moderno no quedan re-presentaciones, solo performances y simulacros, y además está el ímpetu de la libertad y la voluntad que empujan al sujeto a la búsqueda de nuevas identidades. En cualquier caso, el propio concepto de identidad exige de nosotros un esfuerzo unificador, ya que la idea de un referente, de algo subyacente (*upo-keímenos*), todavía se resiste a la fragmentación. En ocasiones incluso el universo de la mimesis y las analogías coexiste en el hombre moderno con la omnipresencia de simulacros que un mundo de apariencias trae consigo, dando un sentido a la espectacularidad. Así es como las lógicas pre-rationales sirven de soporte para nuestras racionalizaciones de todos los días.

Las causas que podrían explicar estos complejos procesos identitarios han sido mencionadas, al menos algunas de ellas, como elementos claves en el paisaje de las figuras humanas; fuerzas sociales y nuevas formas de poder y saber destinadas a controlarlas, teorías económicas y estéticas saliendo a la luz para explicar transformaciones que afectan directamente a lo que hemos llamado tecnologías del yo. La transformación del espacio público y “el público”, la opinión pública como personaje colectivo; el nacimiento del sentido de la intimidad secularizado y del tipo de sentimientos relacionados con los espacios privados; el valor en alza de la libertad, la autenticidad y la originalidad, así como una axiología orientada hacia la novedad, la habilidad

⁸⁸⁸ En cuanto a la contemporaneidad, podríamos decir que el triunfo de lo privado frente a lo público está mucho menos claro. Lo que se ha modificado en el siglo XXI, principalmente gracias a la difusión de la informática en nuestras vidas privadas (véase, por ejemplo, el impacto de las redes sociales) es una nueva forma de concebir la manifestación de la presencia y el contacto con los otros, una forma de reterritorialización nómada en que el espacio privado contiene los medios para transformarse en foro público sin salir de casa. Mediante el soporte informático el cuerpo se proyecta, se vuelve auto-reflexivo, experimenta con posibilidades imaginadas. Estas cuestiones relativas a la última mutación del yo han sido formuladas con gran acierto por Remedios Zafra en su obra *Un cuarto propio conectado* (Madrid: Fórcola, 2010).

para agradar a los otros o para adaptarse a nuevos entornos sociales que generen un impulso homogeneizador desde la corte para extenderlo más allá... Son todos factores de la aparición de un nuevo prototipo de persona, el dandi o el aventurero, que articula las destrezas y el gusto como cualidades performativas frente al linaje y la nobleza como cualidades ontológicas. Esta inflexión ha sido posiblemente influenciada por una percepción amplificada de la figura del actor y el dominio de lo espectacular, que dejaron de ser consideradas como malas representaciones de la realidad. El criterio imperante era, por el contrario, considerarlas cada vez más como influencias capaces de modelar la conducta en sociedad en un sentido, ya sea positivo, o bien negativo. Incluso los últimos avances del pensamiento científico y filosófico, tales como el materialismo, el empirismo o el secularismo, estaban bien dispuestos a enfatizar el lado de las apariencias, las percepciones y las sensaciones como intermediarios para conocer el mundo a medida que se distanciaban del mundo de las esencias. La filosofía idealista alemana podría ser interpretada como un repudio de la aridez del materialismo francés y su raíz espinozista, de vuelta a la certeza ontológica en una época post-metafísica, igual que el romántico Werther es un regreso tortuoso a Rousseau.

Para concluir, podríamos resumir los resultados de esta investigación en cuatro puntos:

- I. Todo el campo semántico del mundo del teatro (la máscara, el actor) se utilizaba en los siglos XVI y XVII de manera metafórica (excepcional, retórica) para referirse a las relaciones sociales entre seres humanos en contextos sobre todo urbanos. El uso de esta metáfora denota un conjunto de prejuicios de orden metafísico, relacionados con un concepto subyacente de autenticidad. A lo largo del siglo XVIII el uso de lo teatral como forma de referencia al universo social se “literaliza”, se incorpora a los usos cotidianos del lenguaje. Esto da cuenta de un cambio profundo en las estructuras de comprensión de la realidad por parte de los individuos y de los valores subyacentes a las formas de reconocimiento en los espacios público y privado. Este proceso ha sido llamado “catécrésis” o cristalización de la metáfora de la máscara.

- II. En una escala mayor, este cambio de percepción de los actores sociales precisamente en tanto que actores, está relacionado con el cambio en el reparto de la dimensión espacial intersubjetiva. Espacio mental y espacio físico, en relación con lo íntimo y lo privado, están configurándose y reconfigurándose a través de complejos procesos, no sin ambigüedades. La intimidad es el lugar de la auto-transparencia, pero también de la ocultación; lo privado es a menudo lo vergonzoso, lo que se disimula a los ojos de la comunidad. Lo

público crece, ya no se trata simplemente de un tipo de lugares, sino que está personificado en el público, la opinión pública, que desarrollará una importante función crítica en el siglo XVIII. El espacio social intersubjetivo es el lugar de la visibilidad, propicio para el fingimiento pero también para la expresión del yo. Esta solidificación de los márgenes de la realidad en términos de subjetividad e intersubjetividad da lugar en este estudio a un modelo interpretativo de la identidad en el que lo que constituye a la persona es un mecanismo de interfaz. Esta interfaz es lo que conecta el yo interior o yo ideal con un yo social proyectado pero dependiente del reconocimiento de los otros, y, por tanto, socialmente condicionado. Una comprensión dinámica del sujeto tendría en cuenta tanto los outputs en forma de proyecciones como los inputs, que introyectan la perspectiva de la comunidad a través del proceso de socialización interactivo.

III. De forma paralela se producen dos procesos culturales con importantes implicaciones: por un lado, se produce lo que he denominado un “enfriamiento” que afecta a las teorías sobre la naturaleza y la expresión de lo que todavía se llama frecuentemente las “pasiones”. De la pasión intensa y fugaz pasamos a los afectos, de ahí a la sensibilidad, los sentimientos y finalmente las emociones, más profundas pero menos intensas. Cada nuevo concepto añade distintas variaciones a la contextura emocional que pretende describir. Por otro lado, se produce entre los siglos XVI y XVIII un desarrollo y progresiva sofisticación de distintas técnicas vinculadas a la interpretación, en los dos sentidos de la palabra: en el sentido de leer en los rostros las intenciones de los demás y en el sentido de manejar la expresión para transmitir emociones. Estos dos procesos confluyen en la formulación de un modelo ético de contención (el gentleman), un modelo de interpretación actoral “frío” frente al que reacciona modelo apasionado o romántico. Ambos modelos están ya completamente conformados a principios del siglo XIX. El primer modelo se identifica con un conjunto de técnicas artificiales de construcción de la imagen y control corporal que hemos llamado tecnologías de la apariencia, mientras que el segundo modelo se identifica con la espontaneidad y lo natural.

IV. Pero esta dualidad del hombre apasionado y el hombre frío, contenido, no tiene para este estudio otro interés que el de poner de manifiesto bajo ella otra división más profunda. Esta segunda división subyacente no establece el tipo de personalidad, sino el tipo de concepción de la identidad que está implicada en una determinada forma discursiva; y hemos distinguido dos tipos. En primer lugar

está el modelo re-presentacional que presupone la autotransparencia del sujeto, el cual se define por lo que expresa-representa y por el modo en que lo hace según, la lógica de la mimesis del alma a través del cuerpo. Para este modelo la espontaneidad es inseparable de la virtud, ya que la esencia del ser humano es el bien y toda corrupción proviene de las adherencias sociales. En última instancia, el sujeto se plantea como un yo íntimo que solo puede ser conocido mediante signos (sean estos discursivos, como en el caso de Rousseau, o corporales, como en Lavater). En segundo lugar, tenemos el modelo performativo, que se define por lo que hace, su preocupación es evitar el autoengaño y no tiende, como el otro a externalizar necesariamente el mal como algo ajeno al sujeto. Este modelo es ethopoietico y proteico, lo que significa que crea la identidad, no se limita a representarla. El sujeto se crea a sí mismo en tanto que sujeto activo desde la apariencia, el discurso y la conducta. Frente al primer modelo ontológico, este modelo performativo sería fenomenológico, en el sentido de que para este tipo de sujeto, ser es aparecer, y aparecer es algo que tiene lugar en la presentación de la persona en el espacio intersubjetivo.

La relación entre estos dos modelos es de alternancia, si no de yuxtaposición, en su manifestación dentro del conjunto de creencias, prácticas y productos culturales de la modernidad. Sin embargo, difícilmente pueden coexistir en el mismo momento y en la misma persona en unas condiciones mínimas de autoconciencia. Sostener ambos modelos como válidos para un mismo proyecto de vida produce inevitablemente conflictos cognitivos, pero a menudo se invocan uno u otro para dar sentido a narraciones que implican la interpretación de la experiencia y actos pasados.

Algunos focos de interés en los que se ha hecho un especial hincapié desde el punto de vista metodológico e incluso programático en este estudio son los siguientes:

- a) Las técnicas de construcción del yo se analizan bajo la luz de los puntos de interconexión entre distintas disciplinas o áreas de conocimiento, en un momento previo a la distinción tajante entre ciencias de la naturaleza y humanidades. Los préstamos producidos entre unas y otras, así como la herencia de unas disciplinas respecto de otras han sido presentadas en términos de hibridación de saberes. También despiertan un especial interés desde el punto de vista de la explicación de los fenómenos sociales los puntos de contacto entre teorías, técnicas y prácticas que revierten directamente en el sujeto.

- b) La persistencia de lógicas pre-rationales junto a (o incluso dentro de) teorías y tecnologías plenamente integradas en el aparato de la razón ilustrada.
- c) El análisis crítico de las teorías del sujeto basadas en la representación (mímesis platónica) desde categorías de la performatividad; aunque, como hemos dicho, la relación es ambivalente y puede ser entendida en términos de interdependencia.
- d) Por último, en la cuarta parte de este estudio se experimenta con la aplicación de una teoría antropológica y narratológica, debidamente precisada y actualizada, al fenómeno social y cultural que está siendo investigado. La función de la figura del trickster es explorar las posibilidades interpretativas de ese segundo modelo performativo.

Así, la identidad del sujeto moderno, fragmentaria como es, está constituida por varios yoés o máscaras que tienen que adaptarse en diferentes situaciones sociales, con un sentido de pertenencia corporal, una memoria y una narración que da sentido a sus acciones en un relato que se ordena mediante criterios lógicos y cronológicos. Eso es en parte lo que he intentado hacer en este estudio, dar sentido a la identidad contemporánea mediante un relato. No un relato de los orígenes, ni uno teleológico, sino una narración del camino. Esta es una historia que se ha escrito en movimiento, cuyo contenido se encuentra por lo tanto sometido a los vaivenes del trayecto, y cuya lectura constituye también una forma de viaje.

Lo que llamamos “máscaras” no son objetos, como las piezas de una maquinaria, no son un aparato técnico, sino una tecnología del yo. La identidad humana es una cuestión compleja. El tipo de experiencia al que nos hemos referido a menudo en este recorrido, la de llevar una máscara, indica un fallo de funcionamiento en nuestra identidad de cara a los otros. En algún punto entre el yo ideal proyectado por el sujeto y el yo que los demás le reconocen (esto es, lo que le permiten ser), en ese mecanismo de interfaz que es la identidad, se produce un desajuste y, por un momento, cunde la duda sobre la propia integridad. Esto explica por qué en este estudio se ha dado prioridad a los procesos por los cuales el yo resulta transformado frente a aquellas taxonomías que tratan de aprehenderlo a través de una reducción de la parte al todo, que distingue entre elementos esenciales e inesenciales. Tampoco he pretendido sostener que la persona es reducible a sus máscaras, o el todo a la suma de sus partes. El hombre está en sus máscaras, pero no termina en ellas. Lo que da un sentido unificado a identidad en la memoria no son los recuerdos que la componen, uno a uno, porque estos sólo son percepciones aisladas, atomizadas; se trata de la fuerza que las mantiene unidas. No es una máscara o cien, sino la manera en que un individuo se ofrece al reconocimiento y, en esa misma medida, alcanza la posibilidad de

autocomprensión. La fragmentación del yo, su vulnerabilidad ante los demás, no significan el fracaso del proyecto del sujeto moderno, sino que son la condición de posibilidad inevitable con la que debemos enfrentarnos. Estar fragmentado no es el problema, y puede que nunca lo fuera. El problema, por el contrario, es cómo vivir en un estado de fragmentación y aún así darle sentido a la trayectoria que recorreremos, una sensación de pertenencia, una identidad que nos vincule a nuestro propio ser y al mismo tiempo nos permita traducirlo a los otros.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía está organizada en dos secciones, primaria y secundaria. Todas las obras literarias citadas, novelas y obras de teatro, se han incluido en el primer grupo, sin importar su datación. Conviven en ella, pues, la literatura contemporánea con las obras clásicas de la narrativa. Aquí se incluyen también los tratados de época analizados en el estudio; en cuanto a los clásicos griegos y romanos mencionados, estos aparecen en la bibliografía sólo cuando ha sido citada de manera expresa alguna parte de la obra, a fin de no sobrecargar innecesariamente la lista. Los nombres de autores pertenecientes a la aristocracia se citan según la forma más conocida, que a menudo coinciden con el título nobiliario para hacer la búsqueda más cómoda. E.gr: GENLIS, S.-F. Ducrest (condesa de). En cuanto a la segunda sección, conviene decir que los títulos marcados con asterisco (*) son artículos pertenecientes al mismo número de revista, que se cita al final de la segunda lista en forma de obra colectiva (VVAA). El resto de los artículos son citados de la manera convencional, es decir, individualmente. En cada una de las secciones los autores están ordenados según el apellido en un orden alfabético. Las obras anónimas aparecen citadas todas juntas en la primera parte. He tratado de incluir la fecha de publicación original de los libros siempre que me ha sido posible (en paréntesis junto al título).

Bibliografía Primaria

Agreeable criticism of the City of Paris and the French, giving an Account of their Present State and Condition... A Translation of an Italian Letter written Lately from Paris by a Sicilian to a friend of his at Amsterdam (anon.). Londres: 1708.

L'élève de la raison et de la religion, ou traité d'éducation physique, morale et didactique suivi d'un supplément sur l'éducation des filles (anon.). Paris: 1772.

Letter to the honourable Sir Richard Brocas (anon.). London: 1730.

Mémoire de la Communauté des gantiers-parfumeurs au sujet de la suppression des maîtrises. Paris: marzo, 1776.

Morning Cronicle. Londres: 1806.

Traité de Physiognomonie/De Physiognomoniam liber (anon.). André, J. (trad.) Paris: les Belles Lettres, 2003.

- ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (1744). Madrid: Visor, 1991.
- AGUSTIN (santo, obispo de Hipona). *The Soliloques of St. Augustin*. Nueva York: Cosmopolitan Science & Art Service Co., 1943.
- ALEMBERT, J. Le Rond d'. "Essai sur la société des gens de lettres et des grands" (1751). En *Oeuvres*. Paris: 1822, t. IV, p. 337-373.
- ALBERTI, L. B. *De Pictura et De Statua* (1436, 1446). Grayson C. (trad.). Londres: Phaidon, 1972.
- ALCOFORADO, M. (atribución dudosa). *Cartas de una monja portuguesa* (1669). Barcelona: Acantilado, 2008.
- ALIBERT, J. L. *Fisiología de las pasiones o la nueva doctrina de los afectos morales* (1826). Tornos, L. (trad.). Madrid: 1831.
- ANDERSEN, H.C. "El traje nuevo del Emperador" (1837). En *Cuentos completos*. Madrid: Cátedra, 2005.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Alianza 2007.
- *Poética*. Madrid: Itsmo, 2002.
- ARTEAGA, E. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789). Madrid: Comunidad de Madrid, 1993.
- AUSTEN, J. *Pride and Prejudice* (1813). Oxford-New York: Oxford U.P., 1990.
- AVITY, P. D'. *Le théâtre de l'univers, ou abrégé du monde de D'Avity*. Paris: 1646.
- BALZAC, H. *La muchacha de los ojos de oro* (1835). Madrid: Veleció Editores, 2007.
- *Fisiología del Matrimonio* (1829). Emilio Faccioli (ed.). Torino: Einaudi, 1987.
- *Tratado de la vida elegante* (1830). Madrid: Impedimenta, 2011.
- BARBERI, G. *Compendio della vita e delle gesta di Giuseppe Balsamo denominato il Conte Cagliostro :che si è estratto dal processo contro di lui formato in Roma l'anno 1790 : che può servire di scorta per conoscere l'indole della setta de Liberi Muratori*. Roma : nella Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1791.
- BARCA, C. *La vida es sueño*. Madrid: 1635.
- BALLEXERD, J. *Dissertation sur l'éducation physique des enfans*. Paris: 1762.
- BEAUMARCHAIS, P.A. Caron de. *La Folle journée ou le Mariage di Figaro*. Paris: 1785.
- BEDFORD, A. *Serious Reflections on the Scandalous Abuse and Effects of the Stage...* Bristol: 1705.

BELLEGARDE, MORVAN de, J.-B. *Réflexions sur ce qui peut plaire où déplaire dans le commerce du monde*. Paris: Seneuze, 1688.

- *Réflexions sur le ridicule et les moyens de l'éviter*. Paris: 1696.
- *Modèles de conversation pour les personnes polies* (1697). *Oeuvres Diverses* (3 vols.). Paris: C.Robustel, 1723.
- *Réflexions sur la politesse des mœurs*. Paris: 1698.

BERKELEY, G. *An Essay towards a new Theory of Vision*. Dublin: 1709.

BOULÉE, E.-L. de. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte* (1953). Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

BOURBON, A. (príncipe de Conti). *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'église tirée des Conciles et des Saints Pères*. Paris: 1669.

BOURDALOUE, L. "Sur les divertissements du monde". En *Oeuvres Complètes*. Paris: Gauthier, 1833, vol. 5, pp. 462 y ss.

BRUYÈRE, La, J. *Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle* (1688). Paris: Union Générale d'Éditions, 1980.

BUFFON, G. L. L. *Oeuvres complètes*. Paris: Dumezil, 1836.

BULWER, J. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*. London: 1644.

BURKE, E. *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime* (1756). Madrid: Tecnos, 1977.

BURTON, R. *Anatomía de la melancolía* (1621). Manguel, A. (ed.). Madrid: Alianza, 2008.

BURTON, R. *Vikram y el vampiro* (1870). Madrid: Valdemar, 2006.

CAGLIOSTRO, (conde de). *Lettre au peuple français*. Paris: 20 junio 1786.

CALLIÈRES, F. *Des bons mots, des bons contes, de leur usage, de la raillerie des anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*. Paris: 1692.

- *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler avec des observations sur diverses manières d'agir et de s'exprimer et un discours en vers sur les mêmes matières*. Paris: 1693.
- *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer, des façons de parler bourgeoises, et en quoy elles sont différentes de celle de la Cour*. Paris: 1693.
- *De la manière de négocier avec les souverains, de l'utilité des négociations, du choix des ambassadeurs et des envoyez, et des qualitez nécessaires pour reüssir dans ces employs*. Amsterdam: 1716.

- *De la science du monde et des connaissances utiles à la conduite de la vie* (1717). En este estudio hemos utilizado la traducción española, *Urbanidad y cortesía universal que se practica entre las personas de distinción*. A Valle y Patiño, I.B. (trad.). Madrid: 1762.
- CALDERÓN, P. *Las manos blancas no ofenden*. Madrid: 1640.
- *El gran teatro del mundo*. Madrid: 1655.
- CALVINO, I. *Il barone rampante* (1993). Milano: Mondadori, 2003, p. 69.
- *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1995.
- CAMPER, P. *Dissertation Physique sur les différences réelles qui présentent les traits du visage dans les hommes de différents pays et de différentes âges*. Utrecht: B. Wild & J. Altheer, 1791.
- CAMPO Y RIVAS, M. (trad.) *Crítica de Paris y aventuras del infeliz Damon en la misma capital* (anon.). Madrid: Imprenta Real, 1788.
- CAMUS, A. Le. *L'Abdecker moderne, ou manuel de la beauté, de la santé et de la toilette...*, París: 1754 (para las citas en este estudio, *vid.* la edición facsímil de 1818; Toulouse: Friedler, 2008).
- CARACCIOLI, L. A. *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux propre à faire connaître les usages du siècle, ainsi que ses bizarreries*. Lyon: B. Duplain, 1768.
- CASA, G. de la. *Il Galateo overo de' costumi* (1558). Scarpa, E. (ed.). Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1990.
- CASANOVA, G. *Storia della mia vita* (1960). Roma: Newton & Compton, 1999.
- *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs, écrite a Dux en Bobème l'année 1787 par Jacques Casanova de Seignalt*. Lipsia: 1788.
- CASTIGLIONE, B. *El Cortesano* (1528). Boscán (trad.). Madrid: Cátedra, 1994.
- CERVANTES, M. *El licenciado vidriera* (1613). Madrid: Alianza, 2005.
- CHAMBRE, M.C. *Art de connoistre les hommes*. Amsterdam: 1660.
- CHANDLER HARRIS, J. *Leyends of the old plantation* (1881). Online edition (<http://xroads.virginia.edu/~ug97/remus/contents.html>).
- CHESTERFIELD, P.D. Stanhope (lord). *Cartas a su hijo* (1774). Fumaroli, M. (ed. e introd.) y de Monreal, J.R. (trad.) Barcelona: Acantilado, 2006.
- CICERÓN, M.T. *De inventione*. London: Cambridge U.P., 1976.
- COLLALTO (condesa de) *Cortesía y buen tono, normas e indicaciones para alternar en sociedad*. Valencia: Ediciones Pastor, s.f. 193...

- COLLIER, J. *Short view of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. London: 1698.
- CONDILLAC, E.B. *Traité des sensations* (1754). Paris: Fayard, 1984.
- CORNEILLE, P. *Illusion comique*. Paris: 1636.
- COYER, F. (abate). *L'Année merveilleuse ou les hommes-femmes*. Paris: 1748.
- CRÉBILLON, C.P.J. (hijo). *Le sophia, conte moral*. Paris: 1742.
- DALBY, M. G. *Madame de Genlis ou les deux Jean-Jacques*. Paris: 1834.
- D'ALEMBERT, J. "Lettre a M.Rousseau". En Rousseau, J.-J. *Oeuvres Complètes*. Paris: Pléiade, 1826, vol II, pp. 217-267.
- DARWIN, C. *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872). Madrid: Alianza, 1984.
- DAUCOURT, L. H. (arlequin de Berlin). *À M. Rousseau, citoyen de Genève*. Amsterdam: 1760.
- DECREMPS, H. *La science sansculottisé*. Paris, 1794.
- DELESTRE, J.-B. *Étude des passions appliquée aux beaux-arts: introduction de la physiognomie*. Paris: Jules Renouard, 1870.
- DESCARTES, R. *Las pasiones del alma* (1649). Madrid: Tecnos, 2006.
- DESMARETS, J. *Les Visionnaires*. Paris: 1637.
- DESESSARTZ, J.C. *Traité de l'éducation corporelle des enfans en bas âge*. Paris: 1760.
- DIDEROT, D. *Correspondance littéraire*. En *Oeuvres Complètes*, R. Lévinter (ed.). Paris: Club Français du livre, 1969.
- *Carta sobre ciegos para uso de los que ven* (1749). Madrid: La piqueta, 1978.
 - *Pensamientos sobre la interpretación de la naturaleza* (1754). Paris: Garnier, 1875-1877.
 - *Le fils naturel* (1757)
 - *Salón de 1767*. Madrid: Antonio Machado, 2003.
 - *El sueño de D'Alembert* (1769). Javier Moscoso (ed.). Madrid: Compañía Literaria, 1997.
 - *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: 1771-1752.
 - *Paradoxe sur le comédien* (1830). Paris: Gallimard, 1994
 - *Le neveau de Rameau* (1891). Paris: Gallimard, 2006.

- "Mistificación" (1951). En *Cuentos*. Pontevedra: Ellago, 2009, p. 71.
- DOMAT, J. *Discours sur les passions de l'amour*. Paris: 1677.
- DOWNING, J. *The Trickster*. Canberra: Pandanus Books, 2003.
- DUMAS, A. (padre). *Memorias de un médico* (1846). Barcelona: Lorenzana, 1970.
- ECKERMANN, J.P., *Goethes Gespräche mit Eckermann*. Leipzig: Insel, 1908.
- ELIADE, M. *La novela del adolescente miope* (1989). Madrid: Impedimenta, 2009.
- ENGEL, J. J. *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1784). Paris-Genève: Ressources, 1979.
- EON, C.G.L.A. de Beaumont (chevalier d'). *Remarques véritables et très-remarquables sur les audiences de Thalie ou sur Molière à la Nouvelle Salle, avec une Défense des Dames, et des Réflexions sur les Spectacles...*, Bruxelles, Boubiers, 1782.
- *Mémoires Du Chevalier D'éon: Pub. Pour La Première Fois Sur Les Papiers Fournis Par Sa Famille, Et D'après Les Matériaux Authentiques Déposés Aux ... Étrangères* Paris: Ladvocat, 1836.
- EPÉE, C.-M. (abbé de L'). *Institution des sourds-muets par la voie des signes méthodiques*. Paris: 1776.
- *La véritable manière d'instruire les sourds et muets, confirmée par une longue expérience*. Paris: 1784.
- ERASMO, D. *Elogio de la locura* (1509). Barcelona: Nortés Valls, Oliveri (ed. bilingüe), 1976.
- ESPRIT, J. *De la Fausseté des vertus humaines*. Paris: 1678.
- FARET, N. *Des vertus nécessaires à un prince pour gouverner ses sujets*. Paris: 1623.
- *L'Honnête homme ou l'art de plaire a la cour* (1630) . Antonio Salazar (trad.). Paris, 1633 (edición bilingüe francés-español).
- FAYETTE, La, M.-M. Pioche de la Vergne (condesa de). *La princesse de Clèves* (1678). Paris: LGF, 1999.
- FRANCE, A. *Los dioses tienen sed*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- FICHTE, I.H. *Anthropologie. Die Lehre von der menschlichen Seele*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1860.
- FIELDING, J. *La historia de Tom Jones, el expósito* (1749). Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741). S.l.: Digireads.com Publishing, 2009.
- FITELIEU, M. *La Contre-Mode*. Paris:1642.

- FONTENELLE, B. Bouvier de. *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (1686). Madrid: Editora nacional, 1982.
- GALENO, C. *Claudii Galeni opera omnia curavit...* Kuhn, G.G. (ed.). Hildesheim, 1956.
- GALTON, F. *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883). London: MacMillan, 1983.
- GARSAULT, F.-A de. *Arte del barbero-peluquero-bañero* (s.f.). Madrid: Almarabú, 1992.
- GAUDET, F.-C. *La Bibliothèque des petits-maîtres ou mémoire pour servir au bon ton et à l'extrêmement bonne compagnie*. Paris: 1762.
- GAUTIER, T. *De la Mode*. Paris: 1858.
- GENLIS, S.-F. Ducrest (condesa de). *Mémoires* (1824-1825). Paris: Mercure de France, 2004.
- *Los anales de la virtud, manual para el uso de jóvenes de ambos sexos* (1784). Madrid: Imprenta Real, 1792.
- GEOFFROY DE SAINT-HILAIRE, E. y Cuvier, G. L. "Memoire sur les orangs-outangs". *Journal de Physique de Chimie et d'Histoire*. 1798, nº 46, pp. 185-191.
- GRACIÁN DANTISCO, L. *Galateo español*. Barcelona, 1680.
- GRARY, M. *The Trickster*. London: Harper Collins, 1995.
- GRENAILLE, F. *La Mode, ou Caractère de la religion, de la vie, de la conversation, de la solitude, des compliments, des habits et du style du temps, par M. de Grenaille, escuyer, sieur de Chatounières*. Paris: N. Gassé, 1642.
- GRIMM, M. y Diderot, D. *Correspondance littéraire philosophique et critique de Grimm et Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Paris: 1830.
- GOETHE, J. W. *Dichtung und Wahrheit*, vol. III. Francfort: Insel, 1975.
- GOUGENOT, N. *Comédie des comédiens*. Paris: 1633.
- GUIBERT, J. A. H. de. *Essai général de tactique*. London: 1770.
- GUITRY, S. & BRISVILLE, J.-C. *Beaumarchais, l'insolent ; d'après le scénario d'Édouard Molinaro et Jean-Claude Brisville ; sur une idée de Sacha Guitry*. Paris: Gallimard, 1996.
- HAVELOCK ELLIS, H., *Eonism and Other Supplementary Studies*. Philadelphia: F.A. Davis Company, 1928.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu* (1807). Antonio Gómez Ramos (trad.). Madrid: Abada/U.A.M., 2010.
- HELVÉTIUS, C.-A. *Del Espíritu* (1758). Madrid: Editora Nacional, 1984.
- HILL, A. *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*. London: 1750.

- HOBBS, Th. *Leviathan* (1651). Tuck, R. (ed.). Cambridge: Cambridge U. P.-Penguin Books, 1996.
- HOCQUART, E. *Physionomies des hommes politiques du jour, jugés avec le système de Lavater*. París: Royer, 1843.
- HORACIO, Q. “Arte Poética”. En *Sátiras; Epístolas; Arte Poética*. Madrid: Cátedra, 1996.
- HUME, D. *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales* (1757). Barcelona: Anthropos, 2004.
- *Tratado de la Naturaleza Humana* (1739-1740). Madrid: Tecnos, 2008.
- IRALA, M. *Metodo compendioso y sucinto de cinco simetrías apropiadas a las cinco coordenadas de arquitectura adornada con otras reglas útiles* (1739). Madrid: Turner, 1979.
- JONSON, B., *The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- KANT, I. *Akademie Ausgabe* [Escritos de la Academia].
- *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime* [Bemerkungen] (1764). Madrid: Alianza, 1990.
 - *¿Qué es Ilustración?* (1783). Madrid: Alianza, 2004.
 - “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita” (1784). En: *Filosofía de la historia*, Buenos Aires, Nova, 1964.
 - *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798). Foucault, M. (trad., introd.). Paris: Vrin, 2008.
 - *El Poder de las Facultades Afectivas* (1798). Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- KIERKEGAARD, S. *El concepto de la angustia* (1844). Madrid: Alianza, 2007.
- KLEIST, von, H. “Sobre el teatro de marionetas” (1810). En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
- LACLÓS, C. de. *Las amistades peligrosas* (1782). Barcelona, Tusquets, 2001 (según la versión de 1822).
- LAFITTE, A.G. (marqués de Pelleport). *Los Bohemios* (1790). Darnton, R. (introd.). Barcelona: papel de liar, 2010.
- LAMY, F. *De la connaissance de soi-même* (1694). Paris: Corpus des oeuvres de la philosophie en langue française, 2008.
- LARRA, M. J. de. “Todo el mundo es máscaras. Todo el año es carnaval” (1833). En *Antología fugaz*. Madrid: Alianza, 1979, p. 173-186.
- LAUGIER, M.-A., *Essai sur l'architecture*. Paris: Duchesne, 1753.

LAVATER, J.C. *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme & à le faire aimer para Jean Gaspard Lavater* (3 vols.). La Haye: 1781-1786.

- *L'art de connoître les homes par la physionomie* (10 vols.) Paris: 1820.

LESSING, G. E. *Crítica y dramaturgia de Hamburgo* (1767). Castellón: Ellago, 2007.

LIÉBAULT, J. *Trois livres de l'embellissement du corps humain* (1582). Paris: Jacques du Puys, 1582

LITCHEMBERG, G. C. En *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica, un dibattito settecentesco*. Giurisatti, G. (ed.). Vicenza: il poligrafo, 1991.

LOCKE, J. *Some Thoughts concerning Education* (1693). En *The Enlightenment: a brief history with documents*. Boston-New York-Bedford: St Martin's, 2001.

LOYOLA, I. *Ejercicios espirituales* (1548). María Claret y Clará, A. (ed.). Madrid: Corazón de María, 1926.

- "Carta a PP Broet y Salmeron". Roma: Septiembre, 1541. En *Cartas de San Ignacio de Loyola*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, recurso online (bib.cervantesvirtual.com)

LUCIANO (de Samosata). *Obras*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1997.

MALEBRANCHE, N. *De la recherche de la verité* (1674-1675). París: Vrin, 1945.

MANDEVILLE, B. *La Fábula de las Abejas, o los vicios privados hacen la prosperidad pública* (1705). Madrid: FCE, 1997.

MANN, T. *La montaña mágica* (1924). Barcelona:Edhasa, 2006.

MAQUIAVELO, N. *El príncipe* (1513). Santiago de Chile: Ercilla, 1988.

MARCIAL, M.V. *Epigramas*. Fernández Valverde, J. y Socas, F. (trad.). Madrid: Alianza, 2004.

MARIN, F. *L'homme aimable...*Paris: Prault, 1751.

- *Lettre de l'homme civil à l'homme sauvage*. Amsterdam: 1963.

MARIVAUX, P. *De campesino a señor* . Madrid: Cátedra, 1996.

- *Le príncipe travesti* (1724) Paris: Gallimard, 1950.

- *L'île des esclaves* (1725) Paris: Flammarion, 1989.

- *Les Sincères* (1739) Paris: Gallimard, 2008.

MARMONTEL, F. "Apologie du théâtre, ou analyse de la lettre de Rousseau" (1761). En Rousseau, J.-J. *Oeuvres Complètes avec les notes de tous les commentateurs*. Paris: Dalibon, 1826.

- MAUPASSANT, G. de. "Minué" (1882). En *El diablo y otros cuentos de angustia*. Madrid: Valdemar, 2008.
- MAUSS, M. "Techniques du corps". *Journal de Psychologie*. 1936, n° XXXII, mars-avril.
- MAZARINO, G. *Breviario de los políticos* (1648). Barcelona: Acantilado, 2007.
- MERCIER, L.-S. *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*. Amsterdam: 1773
- *Tableau de Paris* (1781). Amsterdam: 1783.
- MEREDITH, G. *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*. London: 1897.
- MEURDRAC, M. *La chymie charitable et facile en faveur des dames*. Paris: Laurent d'Hour, 1687.
- MIRABEAU, H. G. Riquetti (conde de). "Lettera del conte di Mirabeau a *** sui signori Cagliostro e Lavater". Berlin, 1786.
- MOLIÈRE, J.-B. Poquelin. *Les Précieuses Ridicules*. Paris: 1659.
- MONCRIF, F. A. P. de. *Essai sur la nécessité et les moyens de plaire*. Genève: Belissasi, 1738.
- MONTAGU, M. (lady). "Letters". En *The Enlightenment: a brief history with documents*. Boston-New York-Bedford: St Martin's, 2001.
- MONTAIGNE, M. *Los ensayos* (1580). Bayod, J. (trad.). Barcelona: Acantilado, 2007.
- MONTESQUIEU, C.L. de Secondat (barón de). *Lettres Persannes* (1721). Paris: Gallimard, 2003.
- MORRISON, T. *Tar baby* (1982). Barcelona: Debolsillo, 2004.
- MOTTE, J. de Valois de La. *Réponse pour la comtesse de Valois-la Motte au memoire du compte de Cagliostro*. Paris : L. Gellot, 1786.
- MÜLLER, H. *Cuarteto* (1981). Massuh, G. (trad.) Buenos Aires: Losada, 2008.
- MURRAY , C.J. "J.C.Lavater". En *Encyclopedia of the Romantic Era*. London: Taylor & Francis Group, 2004.
- MUSIL, R. *Las tribulaciones del joven Törless* (1906). Madrid: el País, 2003.
- NEAULME, J. *Lettres philosophiques sur les physionomies*. La Haya: 1758.
- NICOLE, P. *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès de théâtre* (1667). Laurent Thirouin (ed.). Paris: Editions H. Champion, 1998.
- NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia* (1886). Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- NORTHBOOKE, J. *A treatise wherein Dicing, Dancing Vaine Plaies or...* London: 1577.
- NOSTRADAMUS, M. *Excellent et très utile opuscule, a tous nécessaire de plusieurs esquises recettes...* Lyon: Benoist Rigaud, 1568.

- NOTHOMB, A. *Cosmética del enemigo* (2001). Barcelona: Anagrama, 2007.
- OBERKIRCH, H.W. de. *Mémoires* (1853). Paris: Mercure de France, 2000.
- OÉ, K. *M/T y la historia de las maravillas del bosque* (1986). Barcelona: Seix Barral, 2007
- OVIDIO, P. *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- PANDUR, T. & DARKO, L. *Barroco*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2007.
- PARÉ, A. *Monstruos y prodigios* (1575). Madrid: Siruela, 2000.
- PASCAL, B. *Pensamientos* (1670). Madrid: Sarpe, 1984.
- PAULIAN, A.-H. *Dictionnaire de Physique*. Aviñón: 1758.
- PERNETY, A. J. *La connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique* (1769). Berlin: Decker, 1996-1997.
- PETRARCA, F. "Subida al monte ventoso" (1336). En *Manifiestos del humanismo*. Barcelona: Península, 2000, pp. 25-35.
- PLANE J.M. *Physiologie, ou l'art de connaître les hommes par leur physionomie*. Meudon: 1797.
- PRÉAUX, (abbé du). *Le Crézien parfait honnête homme ou l'Art d'allier la piété avec la politesse...* Paris: 1749.
- PROUST, M. "Violante o la mundanidad". En *Los placeres y los días* (1896). Madrid: Alianza, 2010.
- "Le salon de la comtesse de Haussonville" (1904). *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 178-183.
 - *En busca del tiempo perdido VII. El tiempo recobrado* (1927). Madrid: Alianza, 2008.
- PRYNNE, W. *Hystriomastix, the player's Scourge or Actor's Tragedy*. London: 1633.
- PSEUDO-ARISTÓTELES. *Fisiognomía*. Manzano, T. y Calvo Delcán, C. (trad.). Madrid: Gredos, 1999.
- QUILLET, C. *Calipédie*. Paris: 1656.
- RAUMER, K. von. *Education of girls*. Hartford: 1816.
- REMENTERIA Y FICA, M. *El hombre fino al gusto del día*. Madrid: 1837.
- RICCOBONI, L. "Reflections upon Declamation, or The Art of Speaking in Public". En *An Historical and Critical Account of the Theatre in Europe*. London: 1741, pp. 1-36.

- RICHARDSON, S. *Appretice's Vade Mecum*. London: 1734.
- *Pamela o la virtud recompensada* (1740). Madrid: Cátedra, 1999.
- ROCHEFOUCAULD, F. de La. *Máximas y reflexiones diversas* (1665). Madrid: Akal, 1984.
- ROTHOU, J. *Le Véritable Saint Genest*. Paris: 1646.
- ROTTERDAM, D.E. *De civiltate morum puerilium*, Basilea: 1530.
- *Familiarum Colloquiorum Formulae non tantum ad linguam puerilem expoliandam, verum etiam ad vitam instituendam*, Basilea: 1522.
- ROUSSEAU, J.-J. *Oeuvres Complètes*. Paris: La Pleiáde, 1995.
- *Correspondance Générale*. Paris: P.P. Plou, 1924-1934.
 - *.Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* (1758). Rubio Carracedo J.(introd.). Madrid: Tecnos, 1994.
 - *Julia o la Nueva Eloísa* (1761). Madrid: Akal, 2007
 - *Emilio* (1762) Armiño, M. (trad., prol.). Madrid: Alianza, 1998.
 - *Del contrato social* (1762) ; *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750); *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755). Madrid: Alianza, 1998.
 - *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1781). México: FCE, 2006.
 - *Confesiones* (1782). Oliveras, L. (trad.). Barcelona: Planeta, 1993.
 - *Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogues* (1782). M. Brooke (ed.). Londres: ECCO, 1780.
- SADE, D.A.F. (marqués de). *Idée sur les romans* (1800). Paris: arléa, 1997.
- *La nueva Justina o los infortunios de la virtud* (1791); *seguida de la historia de Juliette, su hermana* (1798). Armiño, M. (ed.). Madrid: Valdemar, 2003.
- SAINT-SIMON, L. Rouvroy (duque de). *Mémoires*. Paris: 1829-1830.
- SAINTE-ALBINE, Rémond de, P. "Abrégé sur le comédien" (1747). En *Observations sur l'art du comédien et sur d'autres objets concernant cette profession: avec quelques Extraits de différents Auteurs & des Remarques*. Paris: 1774, p.42 y ss.
- SAINTE-MARTHE, S. de. *Pedotrophie* (1584).
- SHAFTESBURY, A. A. C. *Sensus Communis, ensayo sobre la libertad de ingenio y humor* (1709). Valencia: Pre-Textos, 1995.

SHAKESPEARE, W. *Henry IV* (1598). London: Faber and Faber (2 vols.), 2002-2003.

- *Twelfth Night, or What you will* (1602). London : Nick Hern Books, 2001.

- *The Tempest* (1610). London: Penguin, 2001.

- *As you like it* (1623). London: Penguin, 1994

SHERIDAN, B. *The School for scandal*. London: 1777.

SMITH, A. *La teoría de los sentimientos morales* (1759). Madrid: Alianza, 1997.

SONTAG, S. *El amante del volcán* (1997). Madrid: Alfaguara, 2007.

SOREL, C. *La science universelle du vêtement de Sorel*. Paris: 1641.

SPINOZA, B. *Etica demostrada según el orden geométrico* (1677). Madrid: Trotta, 2009.

STAËL-HOLSTEIN. Necker, G. (baronesa de). *De la influencia de las pasiones* (1796). Berenice: 2007.

- *De l'Allemagne*. Paris: 1810.

STANHOPE, P. D. (conde de Chesterfield). *Cartas a su hijo*. Fumaroli, M. (ed.) Monreal, J.R. (trad.). Barcelona: Acantilado, 2006.

STENDHAL (M.-H. Beyle). *Correspondance I, (1800-1821)*. París: 1968.

STRICOTTI, A. *Garrick ou le théâtre anglais*. Paris: 1769.

STUBBE, P. *Anatomy of Abuses*. London :1583.

SWIFT, J. *Instrucciones para los sirvientes* (1752). Mexico: SextoPiso, 2007.

- *Cuento de un tonel* (1704). Barcelona: Backlist, 2008.

- *The Ladies dressing room* (1730). En *Miscellanies*. London: 1751, p. 137 y ss.

TERTULIANO, Q. S. F. *De Spectaculis*. Cambridge-London: Harvard UP, 1984.

THACKERAY, W. M. *El libro de los snobs* (1847). Barcelona: Backlist, 2008.

- *Las memorias del caballero Barry Lyndon del reino de Irlanda* (1844). Barcelona: Mondadori, 2010.

TISSOT, C.J. *Del Influxo de las pasiones del alma y de los medios propios para corregir sus malos efectos*. Francisco Bonafon (trad.). Madrid: Cano, 1798.

- *Gimnasia medicinal y quirúrgica o de los diferentes ejercicios del cuerpo y del descanso en la curación de enfermedades* (1780).

TISSOT, S.A.A.D. *Essai sur les maladies des gens du monde*. Lausanne: 1770.

- TERTULIANO, *De Spectaculis*. IntraText Digital Library (www.intratext.com)
- TESTELIN, H. *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture* (1680). Paris, 1693.
- VATABLE BROUARD, F. (dicho Bérolde de Verville, F.) *Le moyen de parvenir o Samilgondis* (1617). Londres, 1786.
- *Voyage des princes fortunés* (1610). Paris: Passage du Nord-Ouest, 2005.
 - *Palais des curieux*. Paris: Guillemot & Thiboust, 1612.
- VELÁZQUEZ Y SANCHEZ, J. *Jose Balsamo, Conde de Cagliostro, historia de este célebre personaje, entresacada de todas las relaciones, memorias, folletos y apuntes de su peregrina existencia*. Sevilla: Eduardo Perié, 1871.
- VIZENOR, G. *Griever: An American Monkey King in China*. Minnesota U.P., 1986.
- *The Trickster of Liberty: Tribal Heirs to a Wild Baronage*. Emergent Literatures, 1988.
- VOLTAIRE, F. M. A. *Diccionario Filosófico* (1764). Lanuza, C. (trad.) Nueva York: Tyrell y Tompkins, 1825.
- *Cándido* (1759) - *El ingenio* (1767). Abate Marchena (trad.). Londres-Madrid: Club internacional del libro, 1983.
- WILDE, O. *Obras selectas*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- WINCKELMANN, J. J. *Historia del arte en la Antigüedad* (1764). Barcelona: Iberia, 2000.
- WINSLOW, J.B. “Mémoire sur les mauvais effets de l’usage des corps à baleines”. En *Mémoires de l’Academie des sciences*. Paris: 1741.
- ZEGLIRSCOSAC, F.E. (acróstico de Rodríguez de Ledesma, F.) *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, el gesto y la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio comico*. Madrid: Sancha, 1800.

Bibliografía Secundaria

- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944). Madrid: Trotta, 2004.
- *La jerga de la autenticidad* (1964). Madrid: Akal, 2006.
- ALTUNA, B. “El individuo y sus máscaras”. *Ideas y Valores*. 2009, vol. 58, nº 140.
- “Historia de la fisiognomía: interrogantes éticos y antropológicos de una seudociencia”. *Historia, antropología y fuentes orales*. 2008, Nº 40, p. 129-148.

- *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- AMORÓS, C. "Patriarcalismo y razón ilustrada". En *Razón y Fe*. Nº 113-114, 1991.
- *Vetas de la Ilustración*. Madrid: Anaya, 2009
- ANGELOGLOU, M. *A History of make-up*. London: MacMillan, 1970, p.58.
- ARENDT, H. *La condición humana* (1958). Barcelona: Paidós, 2005.
- *Los orígenes del totalitarismo*(1973). Madrid: Taurus, 2004.
 - *La vida del Espíritu* (1978). Barcelona: Paidós, 2010.
- ARTAUD, A. *Heligabale ou l'anarchiste couronné*. Paris: Gallimard, 1967.
- ASSOUN, P.-L. "El contrato sexual. La escena infantil masoquista de Jean-Jacques Rousseau". *Lecciones psicoanalíticas sobre el masoquismo*. Argentina: Nueva visión, 2005.
- AUERBACH, E. *Le culte des passions*. Paris: Macula, 1998.
- BALTRUISAITIS, J. *Aberrations, essai sur la légende des formes*. París: Flammarion, 1983.
- BAMBILLA, e. "Histoire de Mie-Mie. Déférence et reconnaissance entre Ancien Régime et Révolution", en *Communications, op.cit.**
- BARATTO, M. "Mundo y Teatro en la poética de Goldoni". En *Goldoni: mundo y Teatro*. Madrid: Publ. De la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate, nº4, 1993, p. 80.
- BARISH, J. *The anti-theatrical prejudice*. Los Angeles-London-Berkeley: California U.P., 1981.
- BARTHES, R. *Roland Barthes, Oeuvres complètes*, 3 vols. Paris: Seuil, 1993-1995.
- *El sistema de la moda y otros escritos* (1993). Barcelona: Paidós, 2003.
 - *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Madrid: Cátedra, 2010.
 - *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (1984). Barcelona: Paidós, 1994.
- BASSO, E.B. *In Favor of Deceit: A Study of Tricksters in an Amazonian Society*. Tucson: Arizona U.P., 1987.
- "The trickster scattered self". En C. Briggs (ed.). *Disorderly discourse: Narrative, conflict and inequality*. New York: Oxford U.P, 1996, pp. 53-71.
- BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1984.
- *Story, performance and event*. Cambridge, Cambridge U.P., 1986.
- BASTÚS Y CARRERA, V.J. *Tratado de Declamación o Arte Dramático*(1833). Soria, G. y Rasilla, E. Madrid: RESAD, 2008.

- BATLLORI, M. Prólogo a Arteaga, E. *Obra completa castellana*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- “La pedagogía de la *Ratio Studiorum*”. En *Historia de la Educación en España y América: La educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Morata /S.M. Fundación Sta. María, 1993.
- BAUDRILLARD, J. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
- BEEBE, J. “The Trickster in the Arts”. *San Francisco Jung Institute Library Journal*. 1981, nº2 (2), pp.21-54.
- BENHABIB, S. *The claims of culture*. Princeton: Princeton U.P., 2002.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* (1936). Madrid: Casimiro, 2010.
- “Cagliostro” en *Gesammelte Schriften, Band VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 188- 189, 192.
- BERMAN, M. *All that Is Solid Melts into Air. The experience of modernity* (1982). London: Verso, 2010.
- BETANCUR, M.C. “Persona y máscara”. *Praxis Filosófica*. 2010, nº 30, p. 127-143.
- BIRR MOJE, E., Enciso, P., Lewis, C. (eds.). *Reframing Sociocultural Research on Literacy. Identity, Agency and Power*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2007.
- BLANCO MAYOR, C. “Filosofía de la sospecha: Marx, Nietzsche, Freud”. *Anales del Centro Asociado de Albacete, U.N.E.D.* 1985-1986, nº. 7, p. 15-36.
- BON, G. Le. *The crowd. A Study of the Popular Mind*. Merton 1895. Nueva York: Viking Press, 1960.
- BONNET CORREA, A. “Vida y obra de Fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del s.XVIII”. En *Matías de Irala, Método compendioso...* Madrid: Turner, 1979.
- BORDES, J. *Historia de las teorías de la Figura Humana*. Madrid: Catedra, 2003.
- BOUCHER, F. *Historia del traje en occidente* (1965). Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- BOURDIEU, P. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1979). Madrid: Taurus, 1979.
- *El sentido práctico* (1980). Madrid: Taurus, 1991.
- BREWER, J. y R. Porter. *Consumption and the world of Goods*. New York: Routledge, 1993.
- BRINTON, D.G. *The Myths of the New World*. London: Trübner &Co., 1868.
- BRONCANO, F. *La melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder, 2009.

BROWN, G. "Social Hierarchy and Self-Image in the Age of the Enlightenment; the utility of Norbert Elias for 18-th Century French Historiography". *Journal of Early-Modern History*. 2002, n°1, p. 287-314.

- *A Field of honor; Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*. Edición electrónica (www.Gutenberg-e.org).

BUCHBINDER, M.J. *Poética del desenmascaramiento, caminos de la cura*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

BUSTOS, E. *La metáfora: estudios transdisciplinarios*. Madrid: FDCE, 2000.

BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990). Barcelona: Paidós, 2007.

- *Cuerpos que importan* (1993). Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTWIN, J. "The French Revolution as theatrum mundi". *University of Washington Research Studies*. 1975, n° 43, p. 141-152.

CABANIS, J. *Pour Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1987.

CALVINO, I. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1993.

CAMPBELL, C. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

- *Understanding Traditional and Modern Patterns of Consumption in 18th Century England*. Londres: Routledge, 1997.

CAMPBELL, J. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York: Viking Press, 1959.

CANGUILHEM, G. *Le normal et le pathologique* (1943). Paris: Presses Universitaires, 1966.

CARLYLE, T. "Le compte de Cagliostro Count Cagliostro: in two flights". *Fraser's Magazine*. 1833, July/ Aug, vol. 8 pp. 19 y ss.

CARRIÈRE, J. C. & YSLAIRE, B. *El cielo sobre el Louvre*. Turin: Musée du Louvre éditions, 2009.

CARO BAROJA, J. *Historia de la Fisiognómica*. Madrid: Itsmo, 1988.

CASADO, C. y COLOMO, R. "Un breve recorrido por la concepción de las emociones en la Filosofía Occidental". *A Parte Rei*. 2006, n° 47, pp. 6 y ss.

CASSIRER, E. *Filosofía de la Ilustración* (1932). Madrid: Fondo de cultura económica, 1993.

- *The question of JJ. Rousseau*. Peter Gray (trans.). New York: 1954.

- CAVARERO, A. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* (1977). London-New York: Routledge, 2000.
- CAVAYE, R. *Kabuki, teatro tradicional japonés*. Gijón: Satori, 2008.
- CAVELL, S. *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. New York: Scribner, 1969.
- CAZZANIGA, G.M. (ed.) *Su Cagliostro e Lavater*. Milano: Guerini, 1991.
- CHANCEREL, L. *El teatro y los comediantes*. Buenos Aires: Ed. Universitaria EUDEBA, 1963.
- CHÂTELET, F. “Re-présentation de Jean-Jacques Rousseau”. *Communications et langages*. 1971, n° 10, pp. 45-52.
- COLOMAR, O. *Fisiognomía*. Plaza & Janés, 1977.
- COMTE-SPONVILLE, A. *Chardin, o la materia afortunada* (1999). Barcelona, Nortedur, 2011.
- CORBIN, A. “Placer y dolor, en el centro de la cultura somática”. En *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus, 2005, vol II.
- COROMINES, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2008.
- COSGRAVE, B. *Historia de la moda: desde Egipto hasta nuestros días* (2001). Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- COTTARELLO y MORI. *Bibliografía sobre las controversias de la licitud del teatro en España*. Jose Suárez García, Luis (ed.). Granada: Universidad de Granada, 1997.
- COURTINE, J.-J. y Haroche, C. *Histoire du visage: Exprimer et taire ses émotions* (1988). Paris: Payot, 2007.
- CRARY, J. *Techniques of the observer* (1990). Massachusetts-London: MIT Press, 1992.
- CSORDAS, T.J. “Somatic Modes of Attention”. *Cultural Anthropology*. 1993, vol. 8 n°2, pp. 135-156.
- “Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-World”, en T.J.Csordas (comps.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DAMASIO, A. *El error de Descartes* (1994). Barcelona: Drakontos, 2010.
- *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos* (2003). Barcelona: Drakontos, 2010.
- DARNTON, R. *L'aventure de l'Encyclopédie*. Paris: Perrin, 1982.

- DASTON, L. y Park, K. *Wonders and The Order of Nature*. New York: Zone Books, 2001.
- L.D. y Galison, P. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo* (1973). Madrid: Pretextos, 1999.
- DEJEAN, J. *Tender Geographies: Women at the Origins of the Novel in France*. New York: Columbia University Press, 1991.
- DELEUZE, G. *Empirismo y Subjetividad* (1953). Barcelona: Gedisa, 1996.
- *Diferencia y Repetición* (1968). Amorrortu, 2002.
 - *Lógica del sentido* (1969). Madrid: Paidós, 2005.
 - *El pliegue, Leibniz y el Barroco* (1988). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DERRIDA, J. “Différance”. En: *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.
- *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- DESCOMBES, V. *Lo mismo y lo otro* (1979). Madrid: Cátedra, 1988.
- DÍAZ MALLORQUÍN, L. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichembergen, 2008.
- DÍEZ BORQUE, J.M. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1996.
- DOMÉNECH RICO, F. “Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible”. *Revista Dieciocho*. 2004, nº2, vol. 27, pp. 219-231.
- DOTY, W.G. y Hynes, W.J. “Historical Overview of Theoretical Issues: The problem of the Trickster”, en *The Mythical Trickster: contours, contexts and criticism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997.
- DOVER, K.J. *Homosexualidad Griega* (1978). Barcelona: ElCobre, 2008.
- DOUEIHI, A. “Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives”. En Hynes & Doty (eds). *Mythical Trickster Figures*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997, p. 193-201.
- DUMONT, M. “Le succès mondain d’une fausse science: La physiognomonie de Johann Kaspar Lavater”. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1984, vol. 58, nº 1, p. 2-30.
- DUVIGNAUD, J. “Ideologie dans la fête, la fête dans l’ideologie”. *Fêtes et civilisations*. Geneva: 1973.
- *L’Acteur, esquisse d’une sociologie du comédien*. Paris: 1965.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados* (1965). Barcelona, Lumen, 2004.

- “Migraciones de Cagliostro”. En *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen, 1998.
- EDMONDS, D & EIDINOW, J. *El perro de Rousseau* (2006). Barcelona: Península, 2007.
- ELIAS, N. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1939). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
La sociedad cortesana (1969). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ELLIS-FERMOR, U. *The Jacobean Drama: An Interpretation*. Londres: Methuen, 1947.
- ELSTER, J. *Alchemies of the mind. Rationality and emotions*. Cambridge: Cambridge U.P., 1999.
- ENTWISTLE, J. *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.
- EVANS-PRITCHARD, E. *The Zande Trickster*. Oxford : Clarendon Press, 1967.
- FÀBREGAS, J. *El arte de leer el rostro: fisiognomía evolutiva y morfopsicología*. Ediciones Martínez Roca, 1998.
- FAHAD, T. “Firâsa”. *Encyclopédie de l’Islam*. 1965, 2ª ed., vol. II, pp. 937b-938b.
- FALGUIÈRES, P. *Les chambres des merveilles*. Paris: Bayard, 2003.
- FARGUE, A. *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIème siècle* (1979). Paris: Gallimard, 1992.
- FÉRÉ, C. *Dégénérescence et criminalité, Essai physiologique*. Paris: Félix Alcan, 1888.
- FESTINGER, L. *A theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford U.P., 1957.
- FISHER, P. *The vehement passions*. Princeton: Princeton U.P., 2002.
- FIEDLER, L. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* (1968). Middlesex: Penguin, 1981.
- FLOR, F. R. *Las pasiones frías*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- FLÜGEL, J.C. *Psicología del vestido* (1935). Buenos Aires: Paidós, 1964.
- FOERSTER, R. *Scriptores physiognomici graeci et latini*. Leipzig: Teubner, 1893.

FOUCAULT, M. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (1963). Madrid: siglo XXI, 2007.

- *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols, (1964). México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Las palabras y las cosas (1968). Madrid: Siglo XXI.

- *Historia de la sexualidad* (1973-1984) 3 vols. Madrid: Siglo XXI, 2005.

- *Vigilar y castigar* (1975). Madrid: Siglo XXI, 2005.

- *L'hermeneutique du sujet. Cours du Collège de France 1981-1982*. Paris: Gallimard, 2001.

- "La vie des hommes infames". Prólogo a *Archives de l'infamie* (VVAA). Paris: Gallimard, 2009.

FRANZINI, E. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 2000.

FRIED, M. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (1980), Madrid, La balsa de la medusa, 2000.

FUNCK-BRENTANO, F. *L'affaire du collier, d'après de nouveaux documents recueillis en partie par A. Bégis*. Paris: 1901.

FUMAROLI, M. *Las abejas y las arañas* (2005). Barcelona: Acantilado, 2008.

FURET, F. *Penser la Révolution Française*. Paris: Gallimard, 1978.

- (F. F. & Richet, D.) *La révolution Française*. Paris: Fayard, 1965.

GAILLARDET, F. *Memoirs du Chevalier D'Eon*. Paris: Bernard Gasset, 1935.

GALLEGO, J. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

GARCÍA GUTIERREZ, J. "Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro". *Revista de Estudios Extremeños*. 2002, nº 3, LVIII, p. 865.

GARCÍA MORENTE, M. *Introducción a la filosofía de Kant*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

GARNETT, M. A. "Imaginary and Symbolic Orders in *Sur Lavater et sur une maison ouverte*". En *The World of George Sand*. Greenwood Press, 1991.

GARNTON, C. *Personal Aspects of the Roman Theatre*. Toronto: Hackert, 1972.

GARSTEN, B. *Saving persuasion. A defense of Rhetoric and Judgement*. London: Harvard U. P., 2006.

GARRAND, G. *Rousseau's Counter-Enlightenment, A Republican Critique of the Philosophes*. New York: N.Y. Press, 2003.

- GATES, H. "The Blackness of Blackness: A Critique on the sign and the Signifying Monkey". En Julie Rivkin (ed.) *Literary Theory: An Antology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- GIDDENS, A. *Modernity and Self-Identity*. California: Stanford University Press, 1991.
- GILMAN, S. *Difference and Pathology Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- GIUFFREDI, M. *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*. Bologna: CLUEB, 2001.
- GLENISTER ROBERTS, K. *Alterity and Narrative. Stories and the negotiation of Western Identities*. Albany: New York U.P., 2007.
- GOODMAN, N. *Languages of Art*. Hackett, 1976
- GOFFMAN, E. *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006.
- *Estigma. La identidad deteriorada* (1963). Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
 - *Les rites d'interaction* (1974). Paris: Minuit, 1974.
- GOMBRICH, E. "Della percezione fisiognomica". En *A cavallo di un manico di scopa*. Torino: Einaudi, 1986, p. 77.
- GONCOURT J.& E. *La femme au XVIIIème siècle* (1898). Paris: Flammarion, 1938.
- GOODMAN, D. *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- GORDON, D. *Citizens without sovereignty. Equality and sociability in French Thought, 1670-1789*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- GOULD, J. S. "El ángulo de Petrus Camper". En *Brontosaurus y la nalga del ministro* (1991). Barcelona: Crítica, 1993.
- GUGLIELMI, G.J. "Des marques de déférence épistolaires au fondement du droit". *Communications, op.cit.* *
- GUMBRECHT, H. U. *La producción de la presencia, lo que el significado no puede transmitir* (2004). Mexico: Plaza y Valdés, 2005.
- HABERMAS, J. *L'Espace Public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société burgeoise* (1962). Paris: Payot, 1992
- HARRISON, M. *Cagliostro ¿Alquimista, iniciado o vulgar impostor?* Barcelona: Circulo latino, 2005.
- HARPUR, P. *El fuego secreto de los filósofos* (2002). Girona: Atalanta, 2008.

HARTH, E. "The Salon Woman Goes Public... or Does She?". En Elisabeth C. Goldsmith and D. Goodman (dir.), *Going Public, Women and Publishing in Early-Modern France*, Ithaca: Cornell, 1995, p. 179-193.

- *Cartesian Women. Versions and subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell University Press, 1992

HAUSER, A. *Historia Social del Arte (1951-1958)*. Barcelona: Labor, 1993.

HAZARD, P. *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)* (1935). Madrid: Pegaso, 1988.

- *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* (1985). Madrid: Alianza, 1998.

HELLMAN, M. "Furniture, Sociability and the Work of Leisure in Eighteenth Century France". *Eighteenth Century Studies*. 1989, vol. 32, nº4, p. 415-455.

HESSE, M. "The cognitive Claims of Metaphor". *Journal of Speculative Philosophy* II. 1988, nº1, pp. 1-16.

HIRSCHMAN, A. O. *The passions and the Interests. Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*. Princeton: Princeton U. P., 1977.

HORN MELTON, J. van. *The Rise of Public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge U.P., 2001.

HYDE, L. *Trickster makes this World. How disruptive imagination creates culture* (1998). Edimbourg-London-New York-Melbourne: Canongate, 2008.

HYNES, W.J. & STEELE, "Saint Peter, Apostle Transfigured into Trickster". En William J. Hynes & William G. Doty, *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts and Criticisms*. Tuscaloosa - London: Alabama U.P., 1993, p. 159-173.

IGLESIAS, C. "La máscara y el signo, modelos ilustrados". *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999, p.295-361.

IHL, O. "Une déférence d'État. La république des titres et des honneurs". *Communications, op.cit.* *

INFANTES, V. "Las escuadras pueriles de San Ignacio: Textos docentes y técnicas pedagógicas de la Compañía de Jesús". En *A Companhia de Jesus nos sécs. XVI-XVII. Espiritualidade e Cultura*. Actas do Colóquio Internacional, maio 2004, vol. I, p. 565-579.

IRAIZOZ, A. *Cagliostro en la Historia y en el arte*. Habana: Molina y Cia, 1938.

ISRAEL, J. I. *Radical Enlightenment*. Oxford-N.Y.: Oxford U. P., 2001.

JAEGER, W. *Paideia, los ideales de la cultura griega* (1933). Mexico-Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.

- JAMES, S. *Passion and Action. The emotions in Seventeenth-Century Philosophy* (1997). Oxford: Clarendon Press, 1999.
- JUNG, C.G. *Complete Works*. Princeton: Princeton U.P., 1959.
- *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. Princeton: Princeton U.P., 1969.
- JURICH, M. *Scherezade's Sisters: Trickster Heroines and their stories in the World Literature*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1998.
- KALE, S. D. "Women, the Public Sphere and the Persistence of Salons". *French Cultural Studies*. 2002, vol. 25, n°1, p. 115-148.
- KÉRENYI, K. "The Trickster in Relation to Greek Mythology". En Radin, *The Trickster, a study in American Indian mythology*. New York: Schocken, 1955, pp. 171-191.
- KERN, H. *Labirinti*. Milano: Feltrinelli, 1981.
- KIRCHNER, T. *L'expression des passions*. Mainz: 1991
- KLAUS RUNGE, A. "La paradoja del reconocimiento de la niñez desde la pedagogía. Reflexiones en torno al eco rousseauiano". *Revista de Educación y pedagogía*. 1999, vol. XI, n° 23-24, pp. 67-86.
- KOUBI, G. "La déférence, un devoir sans droit?". *Communications, op.cit.**
- KRANIDAS, T. "Malvolio on Decorum". *Shakespeare Quarterly* 15.4. Autumn, 1964, pp. 450-451.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana* (1980). Madrid: Cátedra, 1991.
- LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: 1972.
- LANDES, J. *Women and the Public Sphere in the Age of French Revolution*. Ithaca: New York, 1988.
- LANOË, C. *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Champ Vallon, 2008.
- « Images, masques et visages. Production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien-Régime ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 2008, n°55-1, janvier-mars.
 - « L'invention de la peau. Les techniques de blanchiment du visage à l'époque moderne, XVIe-XVIIIe siècle », *Communications 81, Corps et techniques*. 2007, pp. 107-120.
- LAPLANA GIL, J. E. "Gracián y la fisiognomía". *Alazet: Revista de filología*. 1997, n° 9, pp. 103-124.

- LAUNAY, M. Introducción a J.-J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*. París: Flammarion, 1967.
- LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda* (1988). Madrid: Catedra, 2008
- LEVINAS, E. *De la evasión* (1935). Arena: 1999.
- LÉVI-STRAUSS, C. “Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre”. *Presencia de Rousseau* (vv.aa.). Buenos Aires: Nueva Visión, 1972, pp. 15-16.
- *La vía de las máscaras* (1979). México: Siglo XXI, 1981.
- LILTI, A. *Le monde des salons: sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 2005.
- LIPOVETSKI, G. *El imperio de lo efímero* (1987). Barcelona: Anagrama, 2007.
- LLEDÓ, E. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- LOCK, H. “Transformations of the Trickster”. *Southern Cross Review*, 2002 (<http://southerncrossreview.org/18/trickster.htm>).
- LÓPEZ GARCÍA, J.J. *El motín de Esquilache: crisis y revuelta popular en el siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 2006.
- LOUNGEE, C. *Le Paradis des Femmes, Women Salons and Social Stratification in 17th-Century France*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- MACARTHUR, P. “To laugh and cry with the natives: On liminal figures such as the Marshallese trickster and a folklorist”. Paper presented at American Folklore Society annual meeting, Rochester, NY, 2002.
- MACDONALD, K. “Humanistic Self-Representation in Giovan Battista Della Porta’s *Della Fisonomia Dell’uomo*: Antecedents and Innovation”. *Sixteenth century journal: the journal of Early Modern Studies*. 2005, N^o. 2, p. 397-414.
- MAGLI, P. *Il volto e l’anima*. Milan: Bompiani, 1995.
- MAIER, C. *La loi du désir*. Paris: Imago, 2002.
- MAIULLARI, F. *Omero anti-Omero: le incredibili storie di un trickster gullare alla corte micenea*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 2004.
- MAKARIUS, L. “Le Mythe du ‘Trickster’.” *Revue de l’Histoire des Religions*. 1969, n^o 175, pp. 57-46.
- MAN, P de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: 1971.
- MANGAN, J.J. *Life, Character and Influence of Desiderius Erasmus of Rotterdam*. New York: The MacMillan Company, 1927.

- MANIN, Y.I. "The Mythological trickster: a Study in Psychology and Culture Theory". *Piroda*. 1987, n° 7, pp. 42-54.
- MANTEGAZZA, P. *Fisonomía e mimica*. Milan: Dumolard, 1881.
- MARCEAU, F. *Casanova ou l'anti-Don Juan*. Paris: Gallimard, 1985.
- MARCUSE, E. *Eros y Civilización* (1953). Madrid: Ariel, 2010.
- MCALINDON, T. *Shakespeare and Decorum*. London: MacMillan, 1973.
- MCCALMAN, I. *Cagliostro, el último alquimista* (2003). Barcelona: Crítica, 2004.
- MEAD, G. H. *Espíritu, persona y sociedad desde el punto de vista del conductismo social* (1934). Barcelona: Paidós, 1973.
- MONTAGU, J. *The expression of passions*. New Haven-Londres: 1994.
- MORAUD, Y. "La mode". En *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*. Paris: Université de Lille, 1977.
- MORROW, G. R. "The Significance of the Doctrine of Simpathy in Hume and Adam Smith". *Philosophical Review*. 1923, n° 32, pp. 60-78.
- MORTIER, R. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982.
- MOSCOSO, J. "¿Una experiencia sin sujeto? El desarrollo de la subjetividad en la ciencia ilustrada. En *La actitud ilustrada*. Eduardo Bello (ed.). Biblioteca Valenciana, 2001.
- MURRAY, C. J. (ed.). *Encyclopedia of the Romantic Era*. London: Taylor & Francis Group, 2004.
- NANCY, J.-L. *Corpus* (2000). Madrid: Arena, 2003.
- NICHOLL, C. *The Chemical Theatre* (1997). Routledge & Kegan Paul, 1980.
- NIXON, E. *El Caballero D'Eon* (1965). Barcelona: Taber, 1968.
- O'CONNOR, P. "Moving on New Borroughs: transforming the world by Inventing Language Games". En N. Schiemann y P. O'Connor, *Feminist interpretations of L. Wittgenstein*. Penn State University Press, 2002, p. 432-449.
- OROZCO DÍAZ, E. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969, p. 147-177.
- OTTIN, M.J. *Frenología por el doctor Gall, Fisiognomía por el doctor Lavater*. Madrid: Casa de Horus, 1992
- PAGLIA, C. *Sexual Personae* (1990). Madrid: Valdemar, 2006.

- PAINTER, G. D. *Marcel Proust, 1871-1922*. Paris: Mercure de France, 1992.
- PASQUALUCCI, P. "Rousseau e Kant". Giuffrè, A. (ed.). *Pubblicazioni dell'istituto di filosofia del diritto dell'Università di Roma*. 1974, vol. II, p. 9.
- PAVEL, T. *Representar lal existencia* (2003). Barcelona: Crítica, 2005.
- PEKACZ, J. T. *Conservative tradition in Pre-Revolutionary France. Parisian Salon Women*. New York: Peter Lang, 1999.
- PELLEGRIN, N. *Les Vêtements de la liberté*. Aix-en Provence: Alinéa, 1989.
- PELTON, R. *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*. California: University of California Press, 1980.
- PEPIN, J. "Les confessions de saint Augustin, leur antécédents et leur influence". *Journal des savants*. 1964, vol. 4, pp. 261-183.
- PERROT, P. *Le travail des apparences; le corps féminin XVIIe XVIIIe siècles*. Paris: Seuil, 1991.
- PERUSCI, C. *Scriptores Physiognomiae veteres...* Altenburg: 1780.
- PETY, D. "L'oeuvre d'art et le modèle vivant: l'image féminine dans *La Femme au dix-Huitième siècle*". *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*. 1997, n°5, p. 167-183.
- PHOTIADES, C. *Las vidas del Conde Cagliostro* (1913). Barcelona: Apolo, 1937.
- PINAULT SORENSEN, M. Introducción a *Le Brun, Obra*. Paris: Musée du Louvre, 2000.
- POIRIER, J.P. *Ambroise Paré*. Paris: Pygmalion, 2005.
- POLIZER, R. L. "Rousseau and the Theatre and the Actors". *Romanic review*. 1955, N°46, p. 250-257.
- PORTER, R. *Historia social de la locura*. Barcelona: Crítica, 1989.
- *The Enligntenment*. London: MacMillan, 1990.
- PORTMANN, A. *Das Tiers als Soziales Wesen*. Zurich: 1953.
- *Animals Forms and Patterns*. Nueva York: 1957.
- PROUST, J. *Marges d'une utopie, pour une lecture critique des planches de l' Encyclopédie*. (s.l.) Cognac, Le temps qu'il fait, 1985.
- *Diderot et l'Encyclopédie*. Paris: Colin, 1962.
- PUIGDOMÉNECH, H. "Maquiavelo, la monarquía y la inquisición española". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1976, vol. 36, p. 203-210.

- QUINCEY, T. *Los últimos días de Kant* (1827). Madrid: Valdemar, 2000.
- RACKIN, P. "Shakespeare's Boy Cleopatra, the Decorum of Nature, and the Golden World of Poetry". *PMLA (The Journal of Modern Language Association of America)*. 1972, n° 87, pp. 204-209.
- RADIN, P. *The Trickster, a study in American Indian mythology*. New York: Schocken, 1955. London: Routledge and Kegan Paul, 1956.
- RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (1998). Paris: la fabrique, 2000.
- RAWLS, J. *A theory of justice*. Cambridge: Harvard U. P., 1971.
- RIBOTTA, S. "La anti-ilustrada vida del ilustrado Rousseau: la igualdad y la desigualdad en la vida y en la obra de Rousseau". *Derechos y libertades: Revista del Instituto Bartolomé de las Casas*. 2009, n° 20, p. 163-204.
- RICCI, C. "La grâce et la "sprezzatura" chez Baldassar Castiglione". *Bibliothèque d'humanisme et renaissance: travaux et documents*. 2003, pp. 233-248.
- RICOEUR, P. *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). México: Siglo XXI, 1999.
- *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
 - *Time and narrative III* (1983). Chicago: University of Chicago Press, 1988.
 - "Filosofía y Lenguaje". En *Paul Ricoeur. Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1992.
- RIGGINGS, E. Jr. *Dark Symbols, Obscure Signs*. Maryknoll- New York: Orbis Books, 1993.
- RIVIÈRE, J. "Womanliness as a masquerade". *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*. Vol. 10, 1929.
- ROCHE, D. *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII-XVIII siècle*. Paris: Fayard, 1989.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. *La técnica del actor barroco: hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- RORTY, R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton U. P., 1979.
- ROSENBERG, P. (ed.). *Chardin, 1699-1779*. Madrid, Museo del Prado, 2011.
- ROUILLÉ, A. "Au delà du principe physiognomique". *La recherche photographique*. 1986, n°1, pp. 51 y ss.
- RUBIO-CARRACEDO, J. *Rousseau en Kant*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1998.

- "Rousseau y Kant: una relación proteica". *Revista de Estudios Políticos*. 2006, nº 133., p.17.
- RUSTENHOLZ, A. *Maquillage*. París: Eds. Du Chêne, 2000.
- SADEH, P. *Jewish Folktales*. Garden City-New York: Doubleday, 1987.
- SAID, E. *Orientalismo* (1997). Madrid: Debate, 2002.
- SAINT-AMAND, P. "La crise de la déférence à la fin del Ancien Régime. Insolence et Incivilité chez Diderot". En *Communications**.
- SANGUINETI, J. J., "La filosofía del progreso en Kant y Tomas de Aquino". *Anuario filosófico* (Universidad de Navarra). 1985, vol. 18, nº1, pp. 201-202.
- SARTRE, J.-P. *El ser y la nada* (1943). Valmar, J. (trad.). Buenos aires: Losada, 2006.
- SCHOLEM, G. G. "Fisiognomía y quiromancia". *Sepher 'Asaph*. Jerusalén: 1953, p. 459-493.
- SCOTT, K. *The Rococo Interior, Decoration and Social Spaces in Early Eighteen-Century Paris*. New Haven – Londres: Yale University Press, 1995.
- SEMETSKI, I. "The Adventures of a Postmodern Fool or the Semiotics of Learning". En Spinks. *Dance of Differentiation. Trickster and Ambivalence*. Madison: Atwood Publishing, 2001, pp. 57-70.
- SEN, A. *Development as Freedom*. Oxford: Oxford U. P., 1999.
- *The idea of Justice*. London/New York: Penguin, 2009.
- SENNETT, R. *La caída del hombre público* (1977). Barcelona: Anagrama, 2011.
- *Carne y Piedra* (1994). Madrid: Alianza, 2007.
- SEOANE, J. *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*. Madrid: Antonio Machado La balsa de la Medusa, 2000
- SERRANO GÓMEZ, E. *La insociable sociabilidad, El lugar y la función del derecho y la política en la filosofía práctica de Kant*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- SERRANO, V. *La herida de Spinoza*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- SHAW, B. "The revolutionist handbook". En *Man and Superman: a comedy and a Philosophy*. England: Penguin Books, 1988.
- SHIELDS, E. *Social Stratification*. John A. Jackson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- SILVESTRE LANDROVE, L. Introducción a Horacio, *op.cit.*
- *Retórica y poética en Horacio, Insanientis Sapientiae Consultus. Un estudio funcional de las técnicas verbales y de género en la obra de Horacio, con especial referencia a*

- su primera colección lírica*. Madrid: Universidad autónoma de Madrid, 1994 (tesis doctoral).
- SONTAG, S. *El sida y sus metáforas* (1989). Buenos Aires: Taurus, 1996.
- SORIA, G. *La formación actoral en España*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- SOTO, M. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México: CONACYT, 2005.
- SPENCER, J.D. *El palacio de la memoria de Mateo Ricci* (1990). Barcelona: Tusquets, 2002.
- SPINKS, C.W. (ed.) *Semiosis, Marginal Signs and Trickster: a Dagger of the Mind*. London: Macmillan, 1991.
- *Dance of Differentiation. Trickster and Ambivalence*. Madison: Atwood Publishing, 2001.
- STAFFORD, B. M. *Body criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge-Massachusetts: The MIT press, 1993.
- *Artful Science: Enlightenment and Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge- Massachusetts: The MIT press, 1999.
- STAROBINSKI, J. *L'oeil vivant* (1961). París: Gallimard, 2008.
- *La invención de la libertad*. Barcelona: Skira Caroggio, 1964.
 - *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. París: Gallimard, 1971.
 - *Razones del cuerpo* (1981). Cuatro: 1999.
 - *Montaigne en Mouvement*. París: Gallimard, 1982
- STEIN, M. "Review of Paul Friedrich, 'The Meaning of Aphrodite'." *San Francisco Jung Institute Library Journal*. 1982, 2 (1), pp. 18-22
- STEINBERG, S. *La confusión de los sexos. Le travestissement de la Renaissance à la Revolution*. Fayard: Paris, 2001.
- STEPHEN EVANS, C. *Soren Kierkegaard's Christian Psychology: Insight for Counseling and Pastoral Care*. Canada: Zondervan Publishing House, 1990.
- STIMMILI, D. *The face of Immortality. Physiognomy and Criticism*. New York: New York UP, 2005.
- STINGELIN, M. "Friederich Nietzsche et l'image du criminel dégénéré". *Déviance et société*. 1994, n° 18, p. 190.
- STOICHITA, V. I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal, 2000.
- "Pintar el paso del tiempo. Autorretrato y autobiografía en la obra de Rembrandt". En *Cómo saborear un cuadro*. Madrid: Cátedra, 2009.

- STREET, B.V. "The Trickster Theme: Winnebago and Azande". En A. Singer and Street. *Zande Themes: Essays Presented to Sir Edward Evans Pritchard*. Totowa: Rowland and Littlefield, 1972, pp. 82-104;
- SZCZEKLIK, A. *Catársis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- SUNYER MARTÍN, P. "Humboldt en los Andes de Ecuador: ciencia y romanticismo en el descubrimiento de la montaña". *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. 2000, n° 4, pp 55-78.
- TANNEN, R.S. *The Female Trickster. The Mask that Reveals*. London: New York, Routledge, 2007.
- TARDE, G. *Les lois de l'imitation* (1893). Paris: Kimé, 1993.
- TATARKIEWICZ, W. "Mímesis". En *Historia de seis ideas* (1976). Madrid: Tecnos, 2002.
- TEMPRANO, E. *El árbol de las Pasiones. Deseo, pecado y vidas repetidas*. Barcelona: Ariel, 1994.
- TENNEY, F. "The Status of Actors at Rome". *Classical Philology*. 1931, n° 26, p. 14.
- THOUSSAINT-SAMAT, M. *Historia técnica y moral del vestido* (1993) (3 vols.). Madrid: Alianza, 1994.
- TUGENDHAT, E. *Antropología en vez de metafísica*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- TODOROV, T. *Frágil felicidad, un ensayo sobre Rousseau* (1985). Barcelona: Gedisa, 1987.
- TOMÁS, F. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo* (1998). Madrid: Antonio Machado libros, 2005.
- TRAVER, F. *Un estudio sobre el masoquismo*. Madrid: Visión Net, 2006.
- TROUSSON, R. *Diderot. Una biografía intelectual* (2007). Monreal, J.M. (trad.). Barcelona: Acantilado, 2011.
- TURNER, B. S. *El cuerpo y la sociedad; exploraciones en teoría social* (1985). México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- TURNER, V. W. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca-New York: Cornell U.P., 1967.
- VATTIMO, G. *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación* (1974). Barcelona: Península, 2003.
- VEBLEN, T. *Teoría de la clase ociosa* (1899). Madrid: Alianza, 2004.

VECSLEY, C. "The Exception who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster" (1993). En William J. Hynes & William G. Doty (Eds). *Mythical Trickster Figures*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997.

VELASCO MORENO, E. "Nuevas instituciones de sociabilidad: las academias de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII". Cuadernos Dieciochescos, 2000, n°1, pp. 39-55.

VIDAL, F. *Les sciences de l'ame, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Champion, 2006.

VIGARELLO, G. *Le propre et le sale*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

- *Lo sano y lo malsano* (1993): Madrid: Abada, 2006.

VINCENT, J.-D. *Casanova ou la contagion du plaisir*. Paris: Odile Jacob, 1990.

WAISBORD, B. "Rousseau et le théâtre". *Europe*. 1961, n°s 391-192, pp. 108-120.

WIESE, B. *La cultura de la Ilustración* (1931). Tierno Galván, Enrique (trad.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1979.

WILLEFORD, W. *The fool and his sceptre: A study in clowns and jesters and their audience*. London: Edward Arnold, 1969.

WILLIAMS, B. "De la sinceridad a la autenticidad". En *Verdad y veracidad*. Barcelona: Tusquets, 2006.

- *Vergüenza y Necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia Antigua* (1993). Alba Montes (trad.). Madrid: La balsa de la Medusa, 2011.

XANDRÓ, M. *Grafología y recursos humanos uso de la fisiognomía al servicio de una selección racional del personal*. Madrid: Eos, 1995.

ZAFRA, R. *Un cuarto propio conectado*. Madrid: Fórcola, 2010.

ZAMITTO, J. H., *Kant, Herder and the birth of antropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

ZWEIG, S. *Tres poetas de sus vidas. Casanova, Stendhal, Tolstoi* (1938). Barcelona: BackList, 2008, pp. 126-127.

- *La lucha contra el demonio* (1999). Barcelona: Acantilado, 2010.

* (VV.AA.) *Communications. La déference*. 2000, n° 69. París, EHESS Seuil.