

Francisco Umbral
**Tratado de
Perversiones**



FRANCISCO UMBRAL, entre lo abundante y variado de su producción literaria, parece haber orientado preferentemente la vena central de su obra hacia lo autobiográfico, el intimismo, el memorialismo, el culto al tiempo perdido y la anatomía del presente interior que le habita. Escritor tan vocado y volcado a la exterioridad, mediante el periodismo y otros géneros, se nos descubre así como un lírico intimista que esconde en esta capa de su producción lo más acrisolado y querido de tan vasta obra.

Y esto es, precisamente, «Mis paraísos artificiales»; algo así como el diario íntimo y sin fechas de un hombre que se pasea por el interior de su literatura, de un escritor que inspecciona la realidad humana, menuda, cotidiana, de cada día, con amor, dolor, atención y cuidado.

«La mujer, en el fondo, es un ser usual», dice Laforgue. En este libro vemos que el hombre, incluso el escritor conocido, en el fondo es un ser usual, y ahí está el encanto de todo lo que se nos cuenta, se nos confiesa, se nos susurra, se nos sugiere en «Mis paraísos artificiales», que no son otros sino los modestos paraísos menores de la vida vivida a diario con gusto por la minucia, amor por la existencia y dolor por casi todo.

«También la verdad se inventa», dice el verso de Machado. Umbral, en este libro, inventa la verdad de cada día, la recrea y profundiza con su peculiar estilo de sentir y escribir.



Francisco Umbral

Tratado de perversiones

ePub r1.0
Titivillus 22.02.16

más libros en epubgratis.org

Título original: *Tratado de perversiones*
Francisco Umbral, 1977
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Los cuerpos son honrados.
MAX FRISCH

La cuestión está en la rodilla. Baudelaire (lo cuenta Proust) amaba las rodillas femeninas. Amaba, quizás, en la mujer, lo que tiene de menos femenino, esos momentos de su cuerpo en que asoma el hombre que pudo ser, un fantasma varón o un fantasma de varón. No diremos, ingenuamente, que de esto pueda deducirse un trasunto de homosexualidad baudeleriana. Más bien, en la fascinación por el nudo en que se destrenza o se trenza la posible e imposible dualidad sexual de una criatura, descubrimos la inquietud por el enigma mismo de la sexualidad.

¿Qué es un hombre, qué es una mujer? Esto, como todo, se desvela mejor por contraste, o cuando menos se barrunta mejor. En lo que el cuerpo de la mujer tiene de común con el hombre es donde la mujer parece a punto de descubrirse como lo esencialmente otro, que diría Machado. El error de toda la literatura galante o puerilmente feminista, está en subrayar la femineidad de lo femenino. Donde lo femenino se hace más inquietante es allí donde linda con lo masculino, en los momentos vitales o biográficos que son comunes a toda la especie, o incluso a todas las especies. Lo realmente fascinante para el fanático de la mujer —Baudelaire por ejemplo— es aquello que la mujer tiene de común con el hombre, las funciones que comparten (aunque convencionalmente sean las que más les distancian).

La mujer come, como el hombre, la mujer orina y defeca, la mujer tiene enfermedades y ese cuerpo suyo, tan vulnerable como el masculino, se hace más misterioso cuando el mal, la simple biología, la enfermedad o la vida le insultan, pues no por eso deja de resultar sagrado («celeste carne de mujer»), sino que su sacralidad se acrece.

Al hablar del carácter sagrado del cuerpo femenino, para el hombre, no me estoy refiriendo, naturalmente (y quiero advertirlo al principio de este libro) a ninguna clase de divinización galante de la mujer, como la que se dio en las Cortes de Amor de Francia, en la caballería andante o en sus degradaciones posteriores, que llegan hasta el «dígaselo con flores». Todo eso —ya estamos de vuelta— es una cosificación de la mujer mediante el trámite de la divinización, es una sublimización alienante, claro. Pero si la mujer está conquistando su realidad humana y social, está emergiendo hoy al nivel del hombre en cuanto individuo, por lo que se refiere a la relación interior de los dos sexos, ésta sigue y seguirá siendo mágica por siempre, ya que la bisexualidad reproductora, sometida a la reelaboración fantástica de un ser condenado a sus fantasías, el hombre, engendra misterio, magia, sacralidad y esa pura escatología que es la consideración de lo esencialmente otro, como dijera el poeta, según hemos citado más arriba, con expresión casi existencialista. La celeste carne de mujer de los modernistas no puede ser ya objeto de juegos florales a lo divino o a lo profano, pero el erotismo, una de las fuerzas que mueven el universo, desde Dante hasta Freud, nos conecta directamente con la parte del mal, que diría Bataille, con el ala de sombra de la humanidad, con «lo oscuro» que pretendía aclarar Artaud. No vale negar la dimensión irracional de lo humano, sino ir colonizando progresivamente, lo cual no es lo mismo que ir aboliendo, pues esta dialéctica de la luz y la sombra es una dialéctica histórica como otras más ortodoxas, y su lanzadera teje el tapiz de la Historia.

Lo sagrado del cuerpo femenino, tan evidente para el hombre, y que incluso otra mujer puede intuir a veces, tiene su gesto más pueril en el pudor, que no por banal deja de ser algo así como el eco lejano y degradado de una sacralidad que actúa sobre el tiempo desde no sabemos cuándo.

Entender esto así no es reaccionario. Lo reaccionario ha sido, históricamente, invertir los términos y hacer del pudor y el rubor —inercias ancestrales de lo sagrado—, valores en sí mismos, cuando sólo son degradaciones devenidas en el tiempo. Pues bien, esta sacralidad de lo femenino visto, no por el hombre, sino, más exactamente, a través del hombre (nadie ve desde sí, sino a través de sí) queda como injuriada cuando la mujer realiza actos comunes a los dos sexos, actos biológicos, acciones vitales e incluso acciones sociales (aunque estas últimas suelen venir marcados siempre por

una artificial división de los sexos). Lo más asombroso para un enamorado es que su amada coma. En principio, el hecho puede ser decepcionante, pero si el enamorado no es completamente tonto (y sabemos que todo enamoramiento comporta una tontería transitoria), pronto encontrará en esa contradicción, en ese sarcasmo biológico, en esa decepción, un momento fascinante de su religión erótica, pues allí donde la mujer parece reflejada en el espejo de lo masculino, asomada a sus aguas, es donde el enigma de lo femenino se plantea con mayor inminencia.

Así, las rodillas de la mujer, que ama Baudelaire. En la rodilla, la mujer casi es un hombre (al margen de apreciaciones estéticas sobre la calidad de las rodillas femeninas). Un gran poeta moderno del amor, Neruda, llega a escribir este verso: «Por oírte orinar al fondo de la casa.» Oye orinar a la amada al fondo de la casa, como derramando una miel lenta, dice él. Es la fascinación de la mujer, no sólo en el acto cotidiano (el fuerte erotismo de la mujer doméstica), sino en el acto indiscriminado de la especie y de tantas especies: el acto de orinar, común a machos y hembras.

No es que el hombre de sexualidad complicada —Baudelaire— busque a un posible macho en la hembra, sino que en el fantasma varonil que ella lleva consigo (como el fantasma femenino que consigo lleva el hombre) es donde la cualidad enigmática de lo femenino se pone más en evidencia y en inminencia. Del mismo modo que van en nuestra sangre los signos de la virilidad y de la feminidad, van también en nuestra vida, en nuestra biografía, y la mujer tiene, no ya momentos neutros, sino momentos masculinos, «noches de capitán», que dijo cierto escritor. Obvio advertir que en el hombre ocurre otro tanto a la inversa. El enamorado de visión observadora, o sencillamente el observador de visión enamorada, capta esos momentos, los busca, los encuentra, y la mayor profundización que podemos capturarle a un ser es la que proyecta sobre el fondo del sexo contrario. Hay instantes en que la mujer proyecta la sombra de un hombre posible. Contra esa sombra, la realidad clara de su cuerpo femenino es más sagrada que nunca.

«El hueso, adonde el amor no llega», dice Aleixandre. El amor de Baudelaire sí que llega al hueso. Al hueso de la rodilla. Un escritor español le hizo un bello poema en prosa al esqueleto de una muchacha. En Lope, en Rafael Morales y en otros poetas castellanos hay poemas al puro hueso femenino. En Quevedo esto es como metafísico: «Médulas que han gloriosamente ardido.» Pero hay otros poetas que cantan la gracia externa y casi mundana —si pudiera decirse— del esqueleto de la mujer. Para Rubén hay una celeste carne de mujer. Acabamos de citarle. Para Baudelaire hay, incluso, un celeste hueso de mujer. El hueso de la rodilla, por ejemplo. ¿Porque es idéntico o es distinto del hueso masculino, de la rodilla del hombre? Porque es idéntico y porque es distinto al mismo tiempo. Y ése es el enigma y la fascinación de lo femenino para el hombre (o de lo masculino para la mujer, con matizaciones que quizás hagamos a lo largo de este libro).

La mujer no es mujer porque haga otras cosas que el hombre, sino porque hace las mismas cosas de manera diferente. Todo el error del machismo y del feminismo mal entendidos ha sido ése. Creer que la mujer tiene que hacer o no hacer las mismas cosas que hace el hombre. El machismo tradicional sostiene que la mujer está para otras cosas. El feminismo tradicional sostiene que la hembra está para las mismas cosas.

Pero la sencilla verdad es que la mujer hace las mismas cosas que el hombre, pero de otra forma que el hombre. (Habría que plantearse si al hacerlas de otra forma hace ya otras cosas, y eso es lo que nos pone otra vez en el enigma mismo de la dualidad masculino/femenino y en el límite de la mujer como recinto de lo sagrado, entendiendo por sagrado lo inexpugnable, lo irreductible, lo esencialmente otro, por volver a la expresión insustituible de Machado.)

Baudelaire, pues, no anda equivocado —él menos que nadie— cuando se pone a amar

las rodillas femeninas. Como cuando atisba el amor de las sáficas. En el amor sáfico hay una mujer ejerciendo de hombre, o ambas ejerciendo de hombre alternativamente. Por sobre el amor de las sáficas flota un hombre, sobrevuela un ángel viril que entre ambas componen y descomponen. Lo que la mujer tiene de varón, se realiza en el lesbianismo, pero al realizarse perdemos lo sagrado. Lo sagrado femenino, que era en alguna medida masculinidad en potencia, ese hombre malogrado que hay en toda mujer. Como esa mujer malograda que hay en todo hombre. «La mujer es un hombre enfermo», escribió alguien. Si el enfermo sana y el hombre se realiza, la palpitación del misterio se ha perdido. Nos enamoramos siempre de una carencia, de esa tierna castración que la mujer esconde y que no es tal, pero que sólo como tal podemos experimentar a través del hombre que somos.

En puridad, no hay amor homosexual. Lo he leído en una revista banal y creo que es el enunciado de algo más profundo de lo que pudiera suponer la revista. El amor homosexual, entre hombres o entre mujeres, es quizás el amor límite o el amor inverso, en el sentido de que el proceso normal (la mujer con su sombra masculina, el hombre con su sombra femenina) queda invertido. A Baudelaire le fascina en la mujer el hombre posible e imposible. A Proust le fascina en el muchacho la adolescente posible e imposible. El hombre normal —simplifiquemos— intuye momentos masculinos, los más extraños y profundos, en la mujer que ama. El homosexual, empezando el proceso por el otro lado, parte de un hombre para fabricarse una mujer, o parte de un afeminado para fabricarse un macho. Viene a ser lo mismo: en todo caso, un amor distorsionado, y por eso patético, siempre, y por eso maldito (más que por las razones pequeñoburguesas de rechazo social).

El homosexual acecha en su amante momentos femeninos. Y si su amante es muy afeminado, él le forja idealmente una virilidad que no tiene. Lo característico del amor, pues, es una manipulación, una elaboración, un hacer de la prosa otra cosa, como decía el poeta de la poesía. De la prosa del sexo hay que hacer otra cosa. El enamorado bisexual hace de la mujer un mito. El enamorado homosexual hace del hombre una mujer. O se hace a sí mismo mujer, y si es mujer se hace hombre. El transformismo y el travestismo está en la esencia misma del amor, del deseo, del erotismo, que no es sino sexo imaginativo, sexo manipulado. Por eso son tan toscos y groseros los aperos eróticos que nos venden en los barrios porno de Hamburgo o Amsterdam. No por su pequeño cinismo comercial, sino porque materializan una metáfora, y las metáforas no hay que materializarlas. El sex-shop que expende penes artificiales para sáficas ha degradado toda la poesía del safismo, pues este vicio no es sino un ejercicio metafórico por el que una mujer se convierte a sí misma en hombre para desear a otra mujer. Pura y mera imaginación. En cuanto el pene metafórico es sustituido por uno de yeso o de plástico, la metáfora no es que haya sido suplantada, sino que se ha desvanecido. Salvador Dalí probó una vez a hacer realidad las viejas metáforas amoratorias. Dientes de perla, labios de rubí. Fabricó unos extraños maniqués con dientes de perla auténtica y labios de rubí carísimo. Sin duda hizo un gran negocio, como le es propio, pero se cargó la metáfora y no creó nada válido plásticamente. El surrealismo no vivía de imitar metáforas literarias, sino de crearlas con objetos. El paraguas junto a la máquina de coser, sobre la cama de operaciones, tiene un poderoso valor de sugerencia insólita. La señorita de celulosa con perlas en la boca es una estupidez. Del mismo modo que no nos gusta que nos reciten ni nos canten a los grandes poetas (cuanto más valiosa sea la interpretación, peor) porque los grandes poetas no son para recitados, tampoco sus metáforas son para pintadas. Y es lo que ocurre con el sexo. El sexo metafórico que entre dos homosexuales o entre dos lesbianas se forja imaginativamente, en ese límite de luz y sombra que hemos venido viendo como el ápice del erotismo, no puede ser sustituido por un falo o una vagina de sex-shop, porque entonces sobreviene lo grotesco, ya que la imaginación no manipula nunca con objetos. La imaginación sólo trabaja con imaginaciones.

Vale mucho más la mujer plurimembre o imposible de mis siestas desveladas de la juventud, que sólo se resolvía en masturbación, vale mucho más, digo, que todas las muñecas hinchables de la moderna industria porno, porque el tejido de la imaginación es infinitamente más sutil y precioso que el tejido plastificado de la gran industria textil europea. Si al adolescente de hoy se le da la muñeca (que no se le da, afortunadamente), quizás haya encontrado un medio mecánico de resolver su urgencia, pero se ha matado en él, quizá para siempre, la imaginación, que es erotismo, el erotismo, que es siempre imaginativo. Todo el arte nace del Eros, como confirma Marcuse en un famoso y ya olvidado libro.

¿Es, entonces, más lírico el amor homosexual que el amor bisexual, porque exige

mayor elaboración imaginativa? No, porque el enamorado bisexual tampoco se conforma con lo que tiene, sino que a partir de su novia o de su vecina elabora otra mujer, ya que al forjar una fantasía erótica se está forjando a sí mismo, y lo que necesita el individuo, sobre todo, en la pubertad y la juventud, es autofabricarse, autoelaborarse, tomando para ello toda clase de materiales y, por supuesto, tomando como pretexto a la mujer ideal o idealizada.

Las grandes épocas de idealización de la mujer, como la Edad Media o el Romanticismo, han sido épocas que se estaban idealizando a sí mismas, que tomaban a la mujer como espejo de su propia perfección deseada. Por eso dije al principio que estas idealizaciones de la mujer fueron pueriles. Porque a lo que se iba era a forjar un ideal de vida, y la mujer era sólo el muñeco sobre el cual colgar todo el revestimiento ideológico, cultural, lírico y místico que se estaba tejiendo. La mujer no es el ideal de la caballería andante. El ideal de la caballería andante no es otro que la propia caballería andante, y la mujer sirve en esto como áter ego, como una silla con la que se dialoga, como el espejo del armario que usa el político para ensayar sus discursos. Los espejos de los armarios suelen estar previamente persuadidos, como las mujeres por otra parte, pero el político, el caballero, el poeta, les habla y les habla, pues realmente se está hablando a sí mismo.

¿Y la mujer sagrada, de que nos ocupábamos más arriba? Hay una voluntaria sacralización del mundo, por parte del hombre, de la cual se beneficia también la mujer, es claro, pero hay una sacralidad más profunda, o más experimentada, que es la que se da, crea, manifiesta o descubre en la relación sexual, cuando uno llega a la ribera de lo realmente otro y se queda tembloroso tocando el enigma de la especie, de las especies. ¿Por qué está el mundo montado sobre este chispazo eléctrico? Ahí está lo sagrado interrogante de la carne femenina.

Dicen que ciertas ratas machos, después del coito, despiden de sí un fluido que rechaza a la hembra recalcitrante o a la nueva hembra. Todo el juego eléctrico de lo sexual ha sido apurado al máximo por Masters y Johnson, recientemente, en Estados Unidos, llegando a medir la intensidad eléctrica que genera un beso o un orgasmo. (Más intensidad el orgasmo que el beso, naturalmente.) Bien, pues todo este juego de fuerzas es el que se toca en el amor, el que se manipula en el erotismo, y la experiencia de lo sagrado, en la mujer y con la mujer, es precisamente la experiencia de que no somos sagrados: de que somos electricidad, química y hasta un poco de lírica.

Una sexualidad sin erotismo, que es la más corriente, puede sustituir la metáfora por la cosa sin mayor trauma (o sin advertir el trauma, que de todos modos se opera en lo más íntimo, generando insatisfacción). Un hombre de sexualidad decadente, por razones de edad o cualesquiera otras, puede recurrir a diversas ortopedias sexuales sin que sufra eso que banalmente llamaríamos su sensibilidad. Una sexualidad sin erotismo puede recurrir a la muñeca de goma, a la prostituta o a cualquier otro procedimiento vicario. Una sexualidad erotizada, madura, fantaseante, creativa, imaginadora, lírica, con sentido de lo sagrado, no puede salir jamás de la imaginación y se siente más rica con sus fantasías, fantasías que no suponen soledad, sino que se multiplican con la compañía. A partir de una mujer real que me ama o me desea, puedo transformar el mundo. A partir de una muñeca de goma o de una prostituta urgente sólo puedo dar un orgasmo. La relación sexual es generadora de metáforas (de signos, diría Delleuze), pero la relación mecánica, convencional o rutinaria no genera nada, es metafóricamente muy pobre, incluso nula, no sólo por su misma limitación, sino porque al sustituir la metáfora, la mata. Si no tengo una mujer, tengo la metáfora de una mujer: el erotismo solitario. Si tengo una mujer, tengo la posibilidad de transformarla en otra mujer, de metaforizarla constantemente. Pero si en lugar de la metáfora imaginativa tengo una metáfora real (muñeca o prostituta) es indudable que mi metaforización se

ha secado: me la han obturado. Ya no tengo la mujer ni la metáfora.

Llegaron a fabricar unas muñecas con el rostro y el cuerpo de Brigitte Bardot. Me parece que eran para la marina, para no sé qué marina. (Creo que la artista, incluso, se querelló.) Yo no tengo a Brigitte Bardot, pero tampoco quiero la muñeca. Yo tenso mi Brigitte Bardot imaginativa, mi metáfora de Brigitte Bardot, que vale más que la muñeca, por supuesto, y no diré más que Brigitte Bardot, pero sí que si me dieran a Brigitte Bardot, en seguida la transformaría en otra cosa, no por insatisfacción, claro (como se dice tontamente de los imaginativos) sino porque Brigitte Bardot —o sea la realidad, el mundo, la vida, la prosa— está para eso: para hacer otra realidad, otro mundo, otra vida, otra Brigitte Bardot. ¿Mejor o peor que la real?, preguntaría el ingenuo. Ni mejor ni peor. Lo que cuenta es el proceso.

De todo esto se deduce el carácter frenéticamente imaginativo, fabulador, patético, de los amores desviados, de la sexualidad perversa, que necesita imaginar lo contrario de lo que tiene, o ganar lo que tiene a partir de lo que imagina. La homosexualidad y toda clase de sexualidad heterodoxa, por decirlo de alguna forma, es un proceso metaforizante en delirio, y por eso nunca da amores vulgares, rutinarios, mediocres: porque está obligada a trabajar a mayor presión fabuladora. Por eso, asimismo, ha dado tanta literatura escrita por sus protagonistas. Es literaria en sí misma.

Pero hemos hablado de Proust al comienzo de este libro. La obra de Proust es poética, en el sentido profundo de la palabra —y no sólo porque, efectivamente, esté escrita en una prosa poética, en buena medida—, porque es obra montada sobre una grande, sobre una inmensa metáfora.

Proust cifra todo el venero de su arte en la memoria involuntaria, que nos devuelve el tiempo perdido, no como souvenir, sino como verdad y trama esencial de la vida, como realidad revelada y pura. Pero no es cierto que la memoria involuntaria nos devuelva el tiempo perdido, real, sino que lo que nos devuelve es un tiempo metaforizado, una realidad transfigurada, con su perfume más agudo y verdadero, sí, pero nada más que el perfume, o sea la síntesis. Síntesis: metáfora.

Dentro de esa grandiosa metáfora que es el ciclo literario de Marcel Proust, todo lo que funciona en la obra son metáforas, asimismo: metáforas de personas reales. Personajes metaforizados. El barón de Charlus no es ninguno de sus modelos reales y es todos ellos. Es una síntesis, una metáfora de la condición humana madura, gentil y homosexual. Con las primeras publicaciones proustianas nace ya la duda de si Albertina, por ejemplo, es un hombre o una mujer. Esta duda nos enlaza con el tema que venimos tratando del erotismo como actividad metaforizante. Proust, por conveniencias sociales, morales, familiares, literarias, necesita convertir a sus hombres en mujeres. Y como una mentira sólo se refuerza con otra, a veces también necesita, de modo secundario, convertir a sus mujeres en hombres. Pero lo que en otro autor hubiese quedado en baile de máscaras, en Proust —y ésta es su grandeza— adquiere otra categoría. Proust no maneja máscaras sino metáforas. No disfraza a sus personajes, sino que los metaforiza, los transforma.

Toda forma de genio suele ser la sublimación de unas carencias. Toda obra de arte suele ser la sublimación de un defecto o una limitación. El ejemplo más tópico es el del Greco y su astigmatismo. Pero esto no es una anécdota. Es que sin alguna clase de astigmatismo no hay arte, no hay creación, no hay lirismo. El arte es una visión parcial de la realidad, una deformación peculiar que le imprime el artista. La homosexualidad, no sólo le permite a Proust ver a la humanidad a través de un prisma deformante, sino que además —por necesaria ocultación de esa homosexualidad—, tiene que seguir deformando a sus personajes y sus pasiones. Si fuese un escritor mediocre, o simplemente un escritor, nos daría, ya digo, un baile de máscaras. Como es un genio, nos da una fiesta de profundas metáforas. «Mis límites son mi riqueza», dijo alguien. Las limitaciones impuestas a su obra por el tema —homosexualidad masculina y femenina, aunque creo que ésta, en la obra, viene forzada y determinada por la primera—, las convierte él en su gloria y ventaja. ¿Es Albertina una mujer o un hombre?

A mí no me cabe duda de que es una mujer, una muchacha, en el libro. Proust, al crear su personaje, sin duda parte de un hombre, como nos prueban Painter y tantos otros estudiosos, pero al convertir a ese hombre en mujer, por necesidades extraliterarias, lo está haciendo de una manera literaria, y lo que cuenta en un libro —recordemos a los estructuralistas y al propio Proust, en su ensayo contra Saint-Beuve— es lo que está escrito en él y nada más. Lo que se mueve por las páginas de la *Recherche* es una muchacha de clase media, vulgar y lista, mediocre y cínica. A Proust le sale, a su pesar, una mujer.

¿A su pesar? No exactamente. Porque Proust no se ha limitado a ponerle a su amante masculino un nombre de muchacha, sino que el juego metaforizante, una vez iniciado (una mujer como metáfora de un muchacho efébo) le arrastra a sus últimas consecuencias, ya que él es escritor por encima de todo, y acaba como madame Bovary, por ejemplo.

Recordemos la frase tópica: «Madame Bovary soy yo.» Cuando Flaubert construye a madame Bovary, está haciendo —gran escritor asimismo— la metáfora de Flaubert, la

metáfora de su propia personalidad, enmascarada en una mujer, no en este caso por innecesarios pudores sexuales, sino por puro instinto literario, artístico. El arte es ambigüedad, y cuando Flaubert transforma su alma masculina, provinciana y hastiada en el alma de una joven casada adúltera, trasladándole todas sus lacras, taras y melancolías (a más de su poder creador), no sólo se ha confesado —lo cual sería poco—, sino que se ha metaforizado a sí mismo: ha hecho una obra de arte.

Pues bien, si madame Bovary es un hombre, el autor, el hombre que Proust ama es, en la novela, una mujer. Pero hay más. Proust también pudiera haber dicho: «Albertina soy yo.» Porque, más que su chófer italiano —metáfora primera del proceso—, Albertina es él, y en Albertina ha transformado lo más femenino de su alma dudosa, lo más voluble, engañoso, voladizo y pueril de sí mismo. Por eso es neciamente erudita la vieja discusión de si Albertina es un hombre o una mujer. Es una mujer, evidentemente, porque Proust ha querido crear una mujer —precisamente a partir de un hombre, y por eso hay obra de arte, metáfora—, y sobre todo porque en Albertina se ha metaforizado a sí mismo como Flaubert en madame Bovary.

Hablábamos de la condición poética del erotismo, no más intensa en las relaciones homosexuales, pero sí más curiosa de señalar, por cuando el erotismo no es sino la continua metaforización del sexo, y de ahí la necesidad que tiene el amante de transformar a su amada, verbalmente, en diversos animales: «corza mía», «gatita», «gacela mía». También se juega con los seres inanimados y hasta con las razas: «Muñeca mía», «gitana» (a la que no lo es). El amor metaforiza sin cesar. A cada nueva invocación extemporánea, a cada nueva apelación a lo inesperado, la amante queda metaforizada, transformada, iluminada por una nueva luz que la hace más sugestiva y deseable.

Para Proust es tanto más excitante estar construyendo en su libro una mujer, cuando sabe que dentro de esa mujer hay un hombre. No hace otra cosa que lo que hace el enamorado llamando gatita a su novia, a su amante, a su esposa. Se establece una distancia momentánea y transformante respecto de lo amado, para luego volver con más vigor a la realidad de la persona.

Lo que da su valor lírico en una relación homosexual es la forzosidad imaginativa, el tener que imaginar constantemente un hombre, una mujer donde no lo hay. En cuanto a la relación bisexual, como ya hemos dicho, también la mujer amada se transforma en otra. Hay un tópico mediocre de la relación sexual (matrimonial, preferentemente) que consiste, dicen, en imaginar una artista de cine recién vista en una película, cuando uno hace el amor con su esposa. («El aguachirle conyugal», decía Cernuda.) Esto, que responde a un mecanismo inevitable y primario, no es sino el eco último y degradado de una actividad metafórica inherente a toda sexualidad. Se transforma a la amante en una actriz de cine cuando no se tiene la imaginación suficiente, el poder metaforizante necesario como para transformarla en otra que no es nadie y seguramente también es ella misma, pero sin rostro, como en los sueños.

En la obra de Proust, llega incluso a irritarnos un poco, a partir de la segunda parte del ciclo, la facilidad con que hombres y mujeres se manifiestan invertidos, cuando el propio autor les ha tallado minuciosamente un sexo que ya incluso amamos, si se trata de mujeres. Este travestismo desafortunado es, me parece a mí, la degradación final, la exasperación de un proceso erótico metaforizante que lleva a Proust escritor (y a Proust hombre) a ver en cada persona su contrario sexual, su antípoda. Del mismo modo que una novia rubia queda encantada, transformada en otra cuando la llamamos «gitana», llevándola imaginativamente al extremo racial opuesto, cualquier mujer de la obra de Proust tiene un encanto más raro y perverso cuando el autor nos descubre —a veces casi por sorpresa— que es lesbiana. O que es prostituta.

Por todo esto, la obra de Proust es uno de los más altos y ricos ejemplos de cómo el erotismo es por esencia transformista y metaforizante, en la literatura y en la vida, y de

cómo la actividad incesante de lo erótico es imaginar aquello que no hay o convertir lo que hay en otra cosa.

Lejos de todo pirandelismo manido, quisiéramos señalar que, efectivamente, los personajes suelen escapárseles a los autores, y a Proust se le escapa Albertina, rompe sus secretos moldes masculinos y queda ya para siempre como mujer en nuestra cultura y, lo que es más, en nuestro corazón. Pero no porque nos neguemos a ignorar que en su origen fue muchacho, sino porque ese origen la hace tanto más ambigua y sugestiva. Los personajes de Proust, como suelen ser hombres transformados en mujeres, y viceversa, están siempre en ese límite fronterizo de los sexos que hemos señalado al comienzo como ápice del erotismo. Pero esto —por seguir un poco más con su obra— no se da sólo en el transformismo sexual, sino también en otras formas de actividad. Así, los biógrafos de Proust y los círculos proustianos andan enredados en la polémica erudita de hasta qué punto la madre del novelista es la abuela y la abuela es la madre. Parece que Proust ha tomado de ambas para cada una de ellas. O bien se le confundían en el recuerdo, superponiéndose, o bien —viene a ser lo mismo— tuvo la intuición genial de transformar a la madre en la abuela y a la abuela en la madre, de modo que estos dos seres paralelos en su vida y su obra quedan enriquecidos, transfigurados. Metaforiza a la madre en la abuela y al revés.

Esta otra forma de erotismo, el filial, se enriquece así artísticamente, en la obra de Proust, y nos revela que el amor es siempre fantaseante y que nuestras imaginaciones no obedecen necesariamente a una urgencia sexual, sino a un instinto universal, artístico, inexplicable, de hacer de todo otra cosa.

Que todo sea otra cosa. Que todo es otra cosa. Esta adivinación poética —tan antigua— de que todo es todo, y que ha llevado a las grandes sinestias literarias y científicas, la extremaron los poetas surrealistas —Bretón y todo el grupo— en sus juegos y reuniones. Con «El cadáver exquisito», el juego de «Lo uno en lo otro» era el favorito de los surrealistas. Se trataba de elegir al azar dos cosas, dos objetos, dos seres, y relacionarlos mediante equivalencias parciales, hasta llegar a la identificación total. Es la metáfora al revés: no la explotación poética del parecido entre dos objetos, sino la elección de dos objetos, previamente, y la investigación de sus parecidos. Lo que se prueba con este juego —en contra de los que creían los surrealistas— no es que todo esté en todo y lo uno en lo otro, sino que la imaginación humana en libertad puede asumir cualquier diferencia o identidad. El trabajo lo hacemos nosotros.

Más que en una interpretación absoluta y constante de las cosas —que en todo caso se daría a otros niveles, como en ciertas disciplinas orientales—, yo creo en el metaforizar incesante y frenético del ser humano, y lo que hacen los surrealistas es liberar este frenesí, más que investigar la identidad esencial de todos los elementos que componen el mundo. Creo recordar que uno de los juegos consistía en tomar la cerveza y una escalera. ¿Cómo ir aproximando dos cosas tan distantes? En principio, no creo que sean tan distantes. Desde luego no lo son para un poeta, ni siquiera para un prosista: ya se sabe, peldaños de espuma, la altura que da el alcohol, como la escalera, cuando se ha subido, etc. Un juego literario más que un juego metafísico, como creía Bretón.

Pero el ejemplo nos sirve para confirmar esto que venimos diciendo. A saber, que la humanidad metaforiza sin cesar, y que este metaforismo es evidente en el mundo sexual más que en otros mundos, por razones tan obvias como variadas, algunas de las cuales han quedado expuestas. Veamos ahora la relación entre metáfora y sacralidad, que era más o menos el hilo que nos venía conduciendo. La metáfora es sacralidad en acto. Lo que se metaforiza se sacraliza. Un cántaro comparado con una mujer ha perdido su humilde uso cotidiano y ha adquirido una categoría erótica y lírica. Se ha redimido, se ha sacralizado. Una mujer comparada con un cántaro —porque el proceso de sacralización se da en ambas direcciones y no es una cuestión de categorías, sino de transformaciones—, pierde parte de sus condicionamientos eróticos (e incluso zoológicos) y también se redime, se absuelve, se torna objeto, empieza a ser otra cosa: cántaro, pero cántaro en movimiento, algo que no es ya cántaro ni mujer ni deja de ser ninguna de las dos cosas. Esa tercera cosa que hay entre el vivir y el soñar, como decía el poeta.

Recuerdo a un tratadista: cuando el poeta compara la rosa con la sangre, o la sangre con la rosa, no está estableciendo una equivalencia, sino creando un tercer objeto nuevo, que no es rosa ni sangre. Está, más que metaforizando, sacralizando. Dice Mircea Eliade que el carácter sagrado, a la mujer, le viene, en la historia de las razas primitivas, de la sangre menstrual. Pero esa sangre menstrual, por su misterio, es continuamente metaforizada, convertida en símbolo de cosas adversas y favorables. La sacralización de la mujer nace del sexo, de su sexo, esto es indudable, y aun de algo tan recóndito como la sangre menstrual. Los primitivos ignoraban y los salvajes ignoran qué cosa sea esa sangre periódica, esa herida cíclica. Nosotros ya lo sabemos, pero no por eso hemos abolido el tabú de la sangre menstrual: a unos hombres les es repugnante, a otros les es excitante. A ninguno le es indiferente. La sacralidad de los primitivos sigue actuando entre nosotros.

Se metaforiza lo que no se entiende, y ésta es una variante del ejercicio poético, que aquí sí que se hace profético, como tanto nos recuerdan los etimologistas. Cuando algo no se conocía (o no se conoce) se conjuraba dándole un sentido, transformándolo en otra cosa. Se extrapola una realidad de sí misma, para llevarla a un campo que sí nos es conocido y en el cual podemos darle un sentido, siquiera sea simbólico y profético.

Este carácter defensivo, de conjuro o profético que ha tenido la poesía en sus conexiones con la magia, en su viejo oficio de hechizo y religión, también está vigente. Nos inquieta la belleza de una mujer, su cuerpo, y entonces relacionamos a esa mujer con el mar, con el paisaje, relacionamos sus ojos con un lago y sus piernas con la primavera. Estamos, en alguna medida, alejando una inquietud, sacralizando un cuerpo para dominar la inquietud y el deseo que nos inspira. Ese cuerpo no es nuestro, aunque lo sea («el acto de la posesión, donde, por cierto, nada se posee», decía Proust). Pero si comparamos sus ojos —a los que se asoma toda una vida de mujer, recóndita— con un lago, ya estamos un poco más tranquilos, porque sobre lagos se sabe casi todo, con los maduros avances de la moderna geografía y la moderna oceanografía.

Poetizar, pues, es a veces defenderse, y por eso poetizan tanto los jóvenes, porque están inseguros e ignorantes ante la vida, y la conjuran en un poema. Cuando la poesía lírica se ha depurado de magia y profecía, de hechizo y temor, a medida que el hombre y la ciencia han ido sabiendo más cosas, es cuando ha nacido la llamada poesía pura, en nuestro siglo: cuando ya no había nada que conjurar. A medida que van siendo más conocidos científicamente la mujer, la luna y el corazón, se hace menos poesía sobre estas cosas, no porque la ciencia las haya vuelto prosaicas, como dicen los malos comentaristas de prensa, sino porque ya no necesitamos conjurarla: las dominamos con el conocimiento.

¿Se está desacralizando la mujer, en consecuencia? Yo diría que un poco sí.

En algunas tribus salvajes, entre los ritos de iniciación y adolescencia, había un tiempo en que se vestía a los adolescentes de ambos sexos con igual túnica blanca. Se borraba la diferencia sexual en ellos. Ya no eran niños, pero tampoco eran hombre y mujer. No eran nada. De esa nada blanca nacerán más tarde un guerrero y una esposa. Esto es, como casi todo lo referido a los «tristes trópicos» (y no es de Lévi-Strauss de quien tomo el dato), una profunda intuición respecto de la identidad de los sexos, que se hace incluso peligrosa en la adolescencia, para convertirse luego en disparidad, ya en la juventud y la madurez. Sostiene un escritor inglés que hay un clima femenino y un clima masculino, irreconciliables, y que sólo armonizan bajo una sábana. Esto es una frase cínica y no del todo exacta, pues hay momentos de la vida en que ambos sexos se aproximan mucho (para deleite de homosexuales y otros sensitivos.) Así como hablábamos de la sexualidad en ápice, que es la sexualidad fronteriza con el otro sexo, en la anatomía o en la vida, este ápice se da también en la edad, en cierta edad, que es la adolescencia. Lo más fascinante de una adolescente, aunque nos cueste admitirlo, es que «todavía» tiene momentos de muchacho, y viceversa. La adolescencia, pues, es una edad metafórica, una pura metáfora, por cuanto, en ella, un individuo es siempre o casi siempre una metáfora viva del otro sexo. Por eso es poética la adolescencia, y no por lo que dicen o creen los poetas.

Hemos metaforizado a la mujer, sí, sobre todo en lo que tiene de misterioso, de secreto, de ajeno a nosotros, porque ese afán metaforizante universal, a que aludíamos antes, puede tener una de sus explicaciones en el mero instinto defensivo o posesivo. Hemos metaforizado a la mujer en la medida en que la tememos (y esto no es menos poético que otra interpretación cualquiera, sino quizá más). La sangre menstrual, uno de los grandes enigmas femeninos (para la propia mujer, incluso) es el origen, en buena medida, de toda la metaforización y sacralización de la mujer por parte del hombre, de la sociedad, de las mismas mujeres. Los actuales movimientos de liberación femenina sostienen que todo el culto galante a la hembra es alienante para ella. Lo es mucho más profundamente de lo que creen esos movimientos. Lo es, no sólo socialmente, sino por una necesidad telúrica, remota, de explicarse y apropiarse a la mujer.

Como la cultura la han hecho los hombres, casi siempre, resulta que la verdad

femenina sigue incógnita. Hemos conjurado el alma y la menstruación de la mujer con metáforas, interpretaciones, ritos. Sólo ahora, como he dicho, empezamos a estudiarla, a entenderla, a desacralizarla. A dejar de temerla. En Baudelaire, en Proust, en los surrealistas (Bretón concretamente) se da de modo muy agudo ese terror de la mujer, que al primero le lleva a la impotencia, al segundo a la homosexualidad y al tercero a la sumisión. Bretón predica el culto a la fidelidad y a la mujer única. Vagabundea por París buscando el mito eterno de la bella desconocida fácil y misteriosa. Ellos y otros han vivido la experiencia femenina profundamente, angustiosamente, y hay libros de otro surrealista, Louis Aragon, como «Tiempo de morir», donde se explica o se entiende de modo casi patético. La experiencia de la feminidad es un poco como la experiencia mística, algo que asusta y atrae, que electriza y paraliza. Para algunos hombres, la mujer no es una compañera, un placer, un complemento, un camarada, una variante del hombre o un búcaro, sino la más electrocutante vivencia del otro.

Para comprender la desidealización de la mujer hay que comprender la desidealización del mundo, y para comprender la desidealización del mundo hay que comprender la desidealización del idealismo. El idealismo filosófico se ha ido desidealizando a través del tiempo, a través de Kant y Hegel, pasando por el relativismo, hasta llegar al estado actual de la filosofía. En la «Dialéctica negativa», de Adorno, se encuentra quizás el certificado de defunción del idealismo. En «El Ideal como furia», Adorno explica que el animal carnívoro, el hombre, cuando necesita lanzarse sobre su presa para devorarla, siente, además, que la presa es absolutamente exterminable, necesariamente exterminable, y esta convicción moral refuerza su furia. Es, sí, el idealismo como furia, el refuerzo moral de un instinto físico.

Si aplicamos esto a la sexualidad, tenemos que no basta con devorar sexualmente a otro ser, sino que hay que sentir a ese ser como absolutamente devorable, como necesariamente devorable: esto es, como absolutamente adorable. Con el esfuerzo moral de nuestra sexualidad, se refuerza el sexo y se refuerza el deseo, se establece una corriente recíproca de estímulos dentro de uno mismo. El deseo sexual localizado, convertido en absoluto, absolutizado, es quizá lo que llamamos amor. No es sólo que necesitemos poseer a esa mujer sexualmente, sino que necesitamos persuadirnos de que es inaplazablemente disfrutable y absolutamente adorable. Un deseo local se convierte en un deseo absoluto.

Es el Ideal como furia. Es el amor. Si seguimos ejemplificando con la obra de Proust, encontraremos que esta obra nos ofrece tres tipos o escalas de mujer muy significativas: la mujer-idea (Oriana Guermantes), la mujer-metáfora (Albertina) y la mujer-exceso (Odette). Entiendo por mujer-exceso lo que hoy, periodísticamente, se llama mujer-objeto. Volveremos sobre ella.

La mujer-idea es, sí, Oriana Guermantes, y el pequeño narrador, al enamorarse de ella, se enamora de una idea de mujer, de una genealogía familiar, de la Historia, de la Leyenda, del aura que tiene la aristócrata. Es todavía la mujer idealizada de acuerdo con una tradición que viene de la Edad Media (de Gilberto el Malo, en el caso concreto de los Guermantes). Si lo característico del mundo antiguo es la mujer idealizada, lo característico del mundo moderno es la mujer metaforizada. Ahí está todo el cambio de sensibilidad que se opera a partir del Renacimiento. La desidealización de la mujer es paralela a la desidealización del mundo y de la filosofía. Cuando hablamos, en este libro, de la mujer sacralizada o metaforizada, no estamos hablando ya de la mujer idealizada del pasado, porque la idealización es una forma de dominio moral y alienación —«el Ideal como furia»—, mientras que la metaforización supone un proceso poético-dialéctico de liberación de las cosas, ese proceso de lo uno en lo otro a que jugaban los surrealistas.

Si Oriana Guermantes es la mujer-idea, Albertina es ya la mujer-metáfora, por cuanto el hombre Proust ha madurado, y su obra también, y del vago idealismo medieval que envuelve a los Guermantes pasa a la realidad poética de una muchacha del presente, contemporánea de su propia juventud, y es ya la sensibilidad moderna la que le influye para ver en la joven ciclista, no un ideal, sino una metáfora del mundo, del amor, del verano.

Nuestro tiempo, con su racionalismo tecnocrático, ha degradado a la mujer-metáfora, dejándola en mujer-objeto, mujer-exceso o mujer-signo externo. Es la mujer que con su belleza y atavío metaforiza el estado social del hombre que la posee.

En principio, esto es Odette para Swann. Odette es, quizá, la primera mujer-objeto que aparece en la literatura occidental con tales características y estudiada como tal. Llamo mujer-exceso a este tipo de mujer porque su misión es probar, mediante un exceso (exceso de belleza, de abundancia, de lujo o de fama) el confort de un hombre, de una sociedad o de su propio status. Es la metáfora degradada de otra cosa. Si Albertina es la metáfora de un muchacho, o el efebo es la metáfora de una muchacha, la mujer-

exceso es sólo la metáfora del dinero, se sirve como abundancia en revistas al estilo de «Playboy», en los grandes cabarets y hasta en los anuncios de viajes. Su exceso sexual es la metáfora empobrecida, por cuanto no se transforma mentalmente, para nosotros, en un objeto poético, en otra mujer, sino que es idea de poder, de confort, de dominio, de lujo (y todo esto ha sido muy estudiado modernamente).

Hemos dicho que la mujer-exceso es una degradación de la mujer-metáfora, pero debemos decir, asimismo, que quizás en toda mujer-metáfora va el germen de la mujer-exceso, pues la naturaleza femenina, por su intrínseco e inexplicable carácter suntuoso —e incluso suntuario—, se presta fácilmente a la manipulación comercial, digamos. La utilización masiva que la publicidad hace hoy del desnudo femenino (y del vestido) para anunciar refrescos, champúes, lavadoras, camisas, alfombras, viajes, comidas y coches, no obedece sólo a un reclamo comercial simplista, a la gratificación de una carne fugaz en la pantalla o la foto, sino que explota, prolonga e hipertrofia la natural suntuosidad de la piel femenina, de la anatomía de la mujer, de su cabello, sugiriéndonos a partir de ahí otras formas de suntuosidad. Lo que la mujer tiene de animal de lujo (que sólo se redime mediante la cultura, como lo que el hombre tiene de animal depredador) es lo que yo llamo exceso: una suntuosidad innecesaria y una sensualidad excesiva que hay en la hembra, un erotismo sobrante que precisamente es el principio de la fascinación y hasta sacralización de la mujer. Sólo es misterioso lo innecesario. Lo excesivo. Lo inexplicable. Y hay alabeados en el cuerpo de la mujer que no se explican por la necesidad reproductora de la especie. Son sensualidad gratuita (la que hoy degradamos en manipulación comercial o metaforizamos en manipulación erótica).

La naturaleza de la mujer es tan intrínsecamente metafórica que no sólo ella, como individuo, ejerce siempre de metáfora de otra cosa (para bien o para mal, como hemos visto), sino que cada parte de su cuerpo está actuando, en pura sinestesia, como metáfora de las otras partes o de la totalidad. En la mayoría de los casos, todo actúa en su cuerpo como metáfora del sexo, que es lo oculto, lo sagrado y lo obsesivo.

Así, si partimos del pelo de la mujer, por ejemplo (como al principio partimos de la rodilla), tenemos que esa foscosidad de su cabellera está remitiendo siempre, subconscientemente, al vello del pubis. Entre la abundantísima poetización que se ha hecho de la cabellera femenina, a través de la historia, hay dos términos que predominan abrumadoramente: noche y oro. El pelo es oro si es rubio, es noche si negro. El hombre, con estas dos equivalencias, le ha dado al psicoanalista fácil trabajo y grata tarea. Si el pelo es noche, la noche es lecho, sexo, cópula. Si el pelo es oro, el oro es dominio, poder, riqueza, tesoro. Tesoro escondido, recóndito, incógnito: sexo. Puede que todo esto sea un poco banal (como tantas cosas del psicoanálisis) pero evidentemente, el hombre metaforiza siempre a la mujer, cada zona de la mujer, remitiéndola a más incógnito, como el oro o la noche. No la explica como lo claro o fácil, sino siempre como lo oscuro y difícil: noche u oro. A veces la mujer es «agua viva», pero esto se usa más para la adolescencia, para mujeres a quienes su encanto les viene todavía de la infancia. La mujer, para el hombre, sigue siendo tierra incógnita, no por irracionalismo femenino, sino porque la mujer sirve de revelador del irracionalismo masculino: lo pone en evidencia.

Hemos dicho que, para algunos hombres, la mujer es la más electrocutante vivencia del Otro. Es, también, la más turbadora experiencia de uno mismo. Más que ser misteriosa, la mujer despierta nuestro misterio, el que llevamos dentro. Es una llamada a nuestra irracionalidad. Tanto como a su profundidad, tememos a la nuestra, convocada por ella. Aunque la mujer, en efecto, remite siempre a sí misma, y todo su cuerpo, para el hombre, es metáfora de su sexo. Vemos y vivimos a la mujer superficialmente, muchas veces, como defensa contra esa convocatoria de profundidad que hay en el cuerpo de la mujer. El que su cuerpo, el cuerpo femenino, remita siempre

a otra cosa —a una guitarra, a una vasija, a un ramo, a otra mujer—, representa la metaforización centrífuga de ese cuerpo, pero simultáneamente se da la metaforización centrípeta (he aquí la complicación vertiginosa de lo femenino) por la cual todo el cuerpo de la hembra remite a su sexo y cada parte de ese cuerpo remite a otra parte o también al sexo. De modo que la mujer no es sólo metáfora expansiva, sino al mismo tiempo metáfora autorreflexiva, y casi todo lo que ella hace con su cuerpo tiene valor sexual. El sexo de la mujer es abismal, no sólo por su sensación de profundidad, sino porque todo el cuerpo, todo lo anterior, confluye hacia él. El cuerpo femenino es siempre la metáfora de una cópula, y sólo en la cópula el cuerpo se desmetaforiza, se queda en mera anatomía, y sólo inmediatamente después de la cópula ve el hombre a la mujer como organismo (objetivamente, digamos) y no como metáfora.

Mujer-idea, mujer-metáfora, mujer-exceso. La mujer-idea es, sí, un producto del idealismo, y ha dado a la Virgen María y a Dulcinea. El idealismo, pretendiendo dotar a cada cosa del mundo de una idea de cosa, llegó a aherrojar al mundo, pues no era sino la sustitución de éste, por la mente que lo piensa. Una de las últimas mujeres-idea que aparecen en la cultura occidental es, ya lo he dicho, Oriana Guermantes, y Proust se cuida, a lo largo de su obra, de ir la desidealizando, y sólo por este proceso (hay otros muchos semejantes, en su libro) podríamos advertir cómo Proust es «un anarquista con buenos modales», cómo es un moderno que, de su nostalgia de aristocracias e idealismos, acaba haciendo una crítica rigurosa de clase y de personas.

El personaje literario femenino que encarna la transición de la mujer-idea a la mujer-metáfora es Melibea. Melibea es el gozne entre Edad Media y Renacimiento. Dice Calixto: «Melibea soy y Melibea es mi Dios», con lo cual llega a la más alta expresión de idealización de lo femenino. Deifica a la mujer, a la amada. Pero, en otros muchos pasajes de la obra, Melibea es ya abundantemente metaforizada, y la explosión del amor de esta mujer representa de algún modo la explosión renacentista, la vuelta de la vida por sus fueros tras la larga (y relativa) clausura medieval.

Habría que anotar, de paso, los continuos lamentos de Melibea por la brevedad del goce, lamento que es común a casi toda la literatura clásica, y que, en este caso concreto, podría llevarnos a escribir, incluso, un ensayo sobre el fracaso sexual de Calixto y Melibea. El orgasmo femenino es un hecho cultural tardío que en buena medida ha estado reprimido por el idealismo, por la alienación idealista de la mujer. De la lectura de los clásicos antiguos y modernos se deduce muchas veces la queja femenina —y masculina— por la brevedad del placer, y en esto se ve el peso de una moral religiosa y la inexperiencia de toda una cultura. Hay que suponer que el paso de la mujer-idea a la mujer-metáfora lo da en buena medida el orgasmo, ya que esta liberación física pone a la mujer en contacto abierto con todas las fuerzas eróticas de la naturaleza, la emparenta sinestésicamente con el mundo, la llena de correspondencias, afinidades y similitudes, liberándola de la cárcel idealista.

La mujer-metáfora, que es la mujer moderna, aparece ya en la poesía y la literatura, en la pintura y en todo el arte como un compendio, un punto de coincidencia o una propuesta erótica del mundo o al mundo. Es la mujer de «Capital del dolor», de Eluard, o de la poesía amorosa de Neruda. Claro que la mujer-idea y la mujer-metáfora no se dan sólo de un modo sucesivo e histórico, sino que, aparte de ser esquemas históricos de lo femenino, se producen también simultáneamente en toda época, sobre todo en la nuestra. Aparte las cristalizaciones históricas consabidas, sabemos que todo se da siempre en todo y que lo humano absoluto está presente en cada momento de la Historia, de modo que la mujer-idea y la mujer-metáfora conviven hoy, en la cultura y en la vida, a nivel social, erótico, artístico, psicológico. Conviven, incluso, dentro de un mismo hombre o de una misma mujer.

Si la mujer-idea dio a Beatriz, a la Virgen, a Dulcinea, la mujer-metáfora ha dado toda la poesía moderna, casi toda la pintura, y no ha encarnado tanto en nombres propios y personalidades concretas, puesto que su sentido expansivo ha sido el de la multiplicación y la correspondencia constante. El poeta idealista hacía de su amada una imagen a venerar, la personalizaba e idealizaba. El poeta moderno, ni siquiera la pone nombre, casi nunca, en sus versos, y aunque esté cantando a una mujer muy precisa y determinada, juega más bien a diluirla en el todo, a emparentarla con ocasos, amaneceres, mares y bosques, porque la mujer es ya la puerta que lleva al mundo, no la estrecha puerta del idealismo, que lleva a un culto fanático y excluyente.

Un creador absolutamente de nuestro tiempo, nos ha dado en una de sus obras, «La novia desnudada por sus solteros», una visión dinámica, irónica y proteica de la mujer de hoy, en correspondencia y alternancia continua con el hombre, con los hombres y con el mundo. En otra obra, Marcel Duchamp (que es el artista de que hablo) nos

brinda una vieja puerta con un pequeño agujero, por el que hay que mirar para descubrir un paisaje soleado con una muchacha desnuda que tiene en la mano una luz, una pequeña luz que brilla en la luz grande del sol. Es otra vez la mujer anónima, porque lo que caracteriza a la mujer moderna, a la mujer-metáfora, es casi siempre el anonimato, la exaltación de lo femenino genérico como una fuerza natural en contacto con las fuerzas naturales, frente a la entronización del idealismo.

En Grecia, la mujer fue despojada de su alma. En nuestro tiempo ha sido despojada de su nombre. La mujer, durante tantos siglos reducida a su especie, perdida en ella, pasa luego de la anulación a la alienación, con el culto idealista. Salvamos a la mujer del fango de la especie para tiranizarla en el altar del idealismo. El mundo moderno devuelve la mujer a la naturaleza, pero no ya en mera zoología, sino en comercio metafórico con las fuerzas esenciales. La mujer-metáfora está en todos los entrecruces, y si como individuo sigue luchando por sus derechos, como género, como sexo, ha ascendido de lo zoológico a lo lírico. Esto, superficialmente entendido, tampoco contentará gran cosa a muchas, pero queda más claro si decimos que la mujer-idea se corresponde con la mujer-madre, mientras que la mujer-metáfora se corresponde con la mujer-amante.

El modelo femenino ha sido la madre, durante siglos, y la madre es el mito alienante que el hombre ha cultivado y padecido. El modelo femenino del mundo moderno es la amante. (Ha habido una etapa intermedia en que seguía siendo la madre, caracterizada de esposa, pero eso también se está superando.) Y si la relación con la madre no podía ser otra que una relación de culto, la relación con la amante no puede ser otra que una relación metaforizante, imaginativa, erótica en el más abastecido sentido de la palabra. La mujer-idea es ante todo madre y el modelo de la madre (esto viene de las culturas primitivas y de las religiones) es tiranizante, esclavizante, y exige fe. La relación con la madre es una relación religiosa porque es una relación de fe, con todas sus trivializaciones cotidianas: «Mi madre es una santa», etc. La relación con la amante no es religiosa, sino lírica, no es relación de fe, sino de imaginación. Madre no hay más que una, dice el pueblo. Y como no hay más que una, de esta unicidad nace la religiosidad, el culto, la mitificación. Lo uno es siempre lo sacro.

La relación con la madre es relación de fe y la relación con la amante es relación de duda, porque amantes puede haber muchas, la amante es ésta, pero podría haber sido otra. La amante, aunque sea única, es plural, porque en ella están latentes todas las posibles mujeres, todas las posibles amantes, existentes e inexistentes, de la imaginación y de la vida. La esposa, al asumir el carácter único de la madre, se convierte en la heredera de su culto (pronto será madre también) y lo que fue relación ambigua, o sea dudosa, o sea poética, en el noviazgo, se convierte en relación de fe, con el matrimonio.

El matrimonio es la santificación de la mujer, pero no su sacralización, sino todo lo contrario. Lo sagrado profano de la mujer está en la soltera y en la amante (o en la esposa vivida y poseída como tal), pero el matrimonio tiene siempre algo de canonización de la mujer. El matrimonio es el rito por el que la amante se convierte en la madre, por el que la mujer se transubstancia, el rito por el que se perpetúa un culto, el culto ideal de la mujer única, supuesto que esta unicidad viene generada siempre por la idea de madre.

Matrimonio, sí, es para la mujer santificación y desacralización. La esposa deja de ser metafórica al ascender a única.

Los «Veinte poemas de amor», de Neruda, es un libro que ha quedado entre millones de parejas como la gran poesía amorosa de nuestro tiempo. Neruda confesó varias veces que la mujer cantada en ese libro son varias mujeres sucesivas. Esto me parece, no sólo un dato biográfico, sino un signo revelador de cómo la mujer-metáfora, la idea de mujer que tiene nuestro tiempo, es una idea anónima y plural. La amante es una y

múltiple, metafórica. Puro amor libre, no en el sentido de promiscuidad, sino en el sentido de que la amante remite siempre a todas las amantes, pues que el mundo, la especie, han tomado conciencia, al fin, de la fornicación universal.

Imposible imaginar que la Beatriz de Dante o la Julieta de Shakespeare sean varias mujeres. En cualquier libro de poemas moderno es difícil precisar esto, pues la mujer es un clima diverso que puebla las páginas, pero generalmente no tiene nombre ni siquiera rasgos. En unas épocas de la Historia, el ideal de mujer ha sido la madre (religiones y cultos primitivos), en otros momentos culturales ha sido la dama (caballería, Cortes de Amor, etc.), en otros, la esposa (mundo burgués) y hoy lo es la amante, no sólo por las libertades sexuales que ha traído nuestro tiempo (esto no iría mucho más allá de un estudio de costumbres) sino por el carácter abierto y dialéctico de la relación de los amantes, que es siempre una relación que se está haciendo, como las esculturas modernas, la antinovela, la dialéctica negativa, etc. Relación lírica, relación metaforizante, relación abierta, expuesta al mundo, cambiante, en que la mujer, aunque sea una, no se vive como única, sino como plural.

La mujer-metáfora, la amante (aparte cuál sea su estado civil, que poco nos importa) es la mujer de nuestro tiempo por cuanto se arriesga en una relación imaginativa, creadora, múltiple dentro de la pareja, dual en la multiplicidad.

Nuestro tiempo, a cambio de haber dado un nuevo tipo de mujer, la mujer-metáfora, la amante, la hembra emancipada de connotaciones familiares, maternales, domésticas, ha dado así mismo el reverso o la degradación de esa mujer, que es lo que llamamos mujer-exceso, y que a niveles populares se viene conociendo por mujer-objeto.

Ya hemos dicho antes que la mujer-exceso es una prolongación, una hipertrofia, física o social, de la natural suntuosidad de lo femenino, que puede estar bien representada en la cabellera. La mujer-exceso es la degradación de la mujer-idea y de la mujer-metáfora, porque encarna comercialmente una idea inferior (el mito burgués de confort, en lugar del mito idealista de sublimidad) y encarna pornográficamente la idea erótica de la mujer-metáfora.

En todas las épocas se ha dado, naturalmente, esta perversión de lo femenino, pero lo característico de nuestro tiempo es una sustitución, de modo que Don Quijote tenía muy clara la diferencia entre Dulcinea y una barragana de posada (los equívocos en que le hace caer Cervantes al respecto no vienen sino a subrayar esta diferencia), mientras que nuestro siglo ha producido la promiscuidad y, como digo, la sustitución. Proust, adelantado siempre en casi todo —y más en estos temas— nos da en Odette el primer ejemplo moderno de sustitución de cortesana en funciones de gran dama. Esto lo habían hecho igualmente la Montespán y la Pompadour, y tantas otras montespanes y pompadoures, pero digamos que se atenían —ellas y la sociedad— a una especie de genealogía de la meretriz, a una heráldica del pecado, mientras que en Odette se produce el fraude total, la integración de una prostituta en la aristocracia francesa. Gilberta, la hija de Odette y Swann, será ya una más en Saint-Germain.

Desde entonces, la sustitución ha venido siendo sistemática, sobre todo en los períodos de entreguerras. Hay que advertir, aunque sea pueril hacerlo, que no estamos denunciando aquí una risible mescolanza de clases, cosa que no tiene para nosotros ningún significado, sino fijando el signo por el cual podemos entender cómo nuestro tiempo ha ido sustituyendo las dos imágenes fundamentales de mujer (mujer-metáfora, mujer-idea) por una tercera imagen larvada, que es la de la estrella cinematográfica, la cover-girl, la chica del mes, la modelo anónima, la cantante o la mujer-objeto en su uso y aceptación dentro de la vida, las costumbres, etc.

La gran estrella del cine es la mujer-idea de otro tiempo, la mujer ideal o mujer-ideal (no es exactamente la misma cosa) y así, Greta Garbo, desde la pantalla, ha dado lecciones de aristocracia a las aristócratas del mundo, ha sustituido a la mujer-idea mediante un producto prefabricado que es ella misma, y Brigitte Bardot ha sustituido a la mujer-metáfora, pues Brigitte Bardot ya no es una mujer que el hombre tenga que metaforizar mediante su amor, su pasión, su imaginación, su sexo, sino que el cine se la da metaforizada, convertida en mil mujeres según los argumentos, los atrezos, las caracterizaciones y las psicologías que se le inventan a la estrella.

Y como ellas, miles de mujeres en uno y otro modelo. Si Greta Garbo ha sido la sustitución del idealismo en una época que ya no creía en la mujer-idea, Brigitte Bardot o Marilyn Monroe han sido la sustitución de la mujer-metáfora para un público acéfalo y extensísimo, incapaz de metaforizar él mismo a la mujer por falta de imaginación y de cultura, por culpa de la alienación sexual, laboral y social en que vive.

El cine nos da el trabajo hecho. Y como el cine, la publicidad, la moda, las revistas, la pornografía, el erotismo comercial e incluso las agencias de viajes, como hemos dicho en otro momento de este libro, pues resulta que si uno proyecta una expedición a la India legendaria o a los mares del Sur, lo más que puede brindarnos la imaginación del tour-operator es un póster con una bailarina hindú que enseña el ombligo o una bañista polinésica que se esmalta el pubis con flores. Se da la vuelta al mundo buscando una mujer, mujer que podríamos encontrar en la cafetería del barrio (y por lo cual muchos hemos optado, entre los grandes viajes y la cafetería, por esta última, como más cercana, cómoda, práctica y segura para conocer señoritas).

Y no es sólo, naturalmente, que la publicidad de viajes, como cualquier otra publicidad, utilice el atractivo femenino para su propaganda. Ni siquiera es solamente que en el fondo del nomadismo humano haya un incentivo sexual, entre otros componentes. Todo esto es cierto, pero el fenómeno que a mí me interesa reseñar ahora es la metaforización comercial de la mujer a que nos somete concretamente la publicidad viajera, paseando por las geografías del mundo un cuerpo femenino que nunca es otra cosa que eso: un cuerpo femenino. Pero a la hora de sintetizar en un affiche turístico las dulzuras del Caribe, los misterios de la India o el clima de Andalucía, el publicista no encuentra otro resumen ni otra metáfora que la mujer, una mujer convenientemente ataviada al efecto. La naturaleza metafórica de la mujer facilita esto, porque el cuerpo femenino emparenta en seguida con un mar, un fuego o una noche profunda, pero la publicidad ha hipertrofiado y degradado el proceso, con el patrocinio de los poderes políticos, que brindan al ciudadano el trámite metafórico consumado, supliendo así una realización erótica completa y compleja que muy pocos contribuyentes están en condiciones de llevar a cabo por sí mismos.

A medida que la educación sexual y la conquista de libertades desacraliza a la mujer, la publicidad y la pornografía vienen a cubrir ese campo que queda libre, a llenar ese hueco, hábil y torpemente al mismo tiempo, con una poetización comercial de la mujer que lo mismo sirve para anunciar champúes que religiones orientales.

La mujer-exceso, degradación ya hemos visto de qué, se caracteriza por eso, por su exceso de algo: senos, cabellera, sexualidad, lujo, libertad, etc. Es la metáfora viva e informática de todo lo que no tenemos, de todo lo que tenemos a medias, de todo lo que queremos. Pretende Esther Vilar, en un libro ingenioso y hábil, pero un poco elemental, que el hombre necesita proteger a la mujer-niña, y que la mujer, a su vez, necesita explotar y tiranizar al hombre. La relación no es sólo psicológica, y en lo meramente psicológico no es tan simple. El hombre sufre, goza y experimenta en la mujer-objeto la metáfora de muchas cosas que le faltan, por las que lucha, o bien cosas que recuerda y ha perdido. Y luego utiliza a la mujer-objeto o mujer-exceso para exhibir en ella el resumen de todo lo que tiene y ha conseguido. Pero no sólo para exhibirlo ante los demás, claro (que eso es elemental y tópico) sino para exhibírselo a sí mismo y convencerse de que ha llegado, de que ha triunfado, de que está viviendo la vida a fondo. La mujer-exceso nos da, precisamente por su exceso de lo que sea, la noción vivida de derroche, y sólo la sensación de derroche (pérdida seminal) es sensación de estar vivo y actuante. La mujer-exceso, con su sobrante de sexualidad, es ya una transgresión respecto de la sexualidad represiva que nos rige socialmente, pero una transgresión manejada, manipulada, controlada, que mantiene en el hombre medio el recuerdo de que existen paraísos de libertad y la culpabilidad de haberlos deseado. La explotación de la culpabilidad ciudadana por parte del Estado moderno, como en otro tiempo por parte de la Iglesia —de cualquier Iglesia—, es un espeso tema del que ahora sólo ofrecemos un aspecto. Ciudadano dócil equivale a ciudadano culpable. A los Estados, a las Iglesias, no les basta con manejar ciudadanos sumisos, porque lo que se exige de ellos, con frecuencia, va cada vez más allá de la sumisión. Se les exigen frutos que sólo puede dar la culpabilidad.

Y en este complejo de culpabilidad —pecado o conducta asocial— que los poderes fomentan siempre en el individuo, la mujer-exceso tiene un papel muy importante, pues supone una agresión constante al individuo socialmente equilibrado, y los poderes no hacen nada por suprimir esa agresión, sino que meramente la manipulan y dosifican. La culpabilidad individual acrece cuando el ciudadano se casa. Eso que pudendamente llamamos responsabilidades —«asumir unas responsabilidades»—, es asumir culpabilidad, una dosis de culpabilidad que va creciendo con el paso del tiempo, ya que el Estado y la Iglesia nos presentan a nuestros propios hijos como culpabilidad, nos los secuestran, pues que nos impiden disfrutar de ellos realmente, libremente,

profundamente, sino que en un hijo muñen un complejo de obligaciones, culpas y «responsabilidades» que borra el rostro fresco y real del niño para convertirle en un enojoso paquete de problemas.

La paternidad queda así larvada —y la maternidad en buena medida— dentro de unas sociedades que dicen patrocinar la familia y cimentarse en ella. Y la mujer-exceso es elemento importante en este juego, por cuanto implica una sugerencia constante de invitación a lo prohibido: libertad, huida, sexualidad pervertida y extrafamiliar, confort, dinero. El mecanismo represor de estos impulsos es la culpabilidad. Lo que la sociedad llama un hombre responsable es un hombre con profundo y tortuoso sentido de culpabilidad al que los desnudos publicitarios sonrían desde todas las esquinas.

La mujer del siglo, la mujer-metáfora, la mujer nueva, no nace en cualquier parte, vagamente, sino que podemos localizar su gestación, sus años de crisálida en lugar muy concreto, como es aquella habitación del Bloomsbury londinense en que Virginia Woolf empieza a ensayar las caligrafías líricas de su narrativa y sus ensayos. «Una habitación propia», pide ella en famoso libro. Una habitación propia es lo que ha pedido la mujer de nuestro siglo. Sólo eso, una habitación propia, dentro de la casa paterna o del hogar matrimonial. Una habitación para leer, para escribir, para soñar, para mirarse al espejo.

Una habitación para nada. Pero de esa habitación que, de mala gana, les fue siendo concedida, nacería nada menos que una nueva feminidad. Creían los padres del siglo que ellas estaban en sus habitaciones, cerca del cielo, en lo alto de la casa, viviendo el ensueño abuhardillado de un amor, y estaban realmente fraguando su libertad. Virginia Woolf supo ver pronto y bien todo lo que podía significar para la mujer de nuestro siglo una habitación propia, y puso un desusado énfasis en pedir esto, que parecía tan pueril. Virginia Woolf tiene un padre intelectual y un marido intelectual, se mueve en un círculo de intelectuales, y ha llegado a decirse que habría sido imperdonable, en ella, no llegar a ser quien fue, dadas las circunstancias favorables que la rodearon. Muy al contrario, hay que pensar que los círculos elitistas, snobs y un poco decadentes que ella frecuentó, bien pudieran haberla malogrado, haberla dejado en una aficionada diletante.

Es en la habitación propia donde se fragua Virginia Woolf una personalidad y un estilo. Intenta el realismo, intenta «la novela de hechos», como diría Leonard Woolf, su marido. Encuentra, por fin, de modo intermitente, la novela lírica, que es en buena medida una creación suya, y va tornando el psicologismo positivista del XIX en un lirismo narrativo que dará ya la tónica a la novela de nuestro tiempo. Virginia Woolf resume de alguna forma, con desconcertante propiedad, toda la epopeya de la mujer moderna. La formación exquisita, el sueño del príncipe azul —que en su caso habría de venir de la India sajonzada— y luego la vocación intelectual, la emancipación, la habitación propia, la locura, la guerra, la homosexualidad, el suicidio.

Esta mujer vive en su sola vida, no precisamente larga, lo que varias generaciones de mujeres han vivido después y están viviendo todavía. Realiza el paso del mundo azul y rosa de su infancia, de su juventud, de su sociedad, a la lucha intelectual, a los amores prohibidos, al nihilismo y el suicidio. Conoce el amor de Safo y la muerte de Ofelia. Es muchas mujeres en una mujer. Es una feminista que nunca pierde el gesto ni los modales, que no pide grandes cosas, sino que, inteligentemente, se limita a pedir una habitación propia. «Dadme una habitación propia y haré girar todo el universo femenino», pudiera haber dicho.

Ridiculiza en sus ensayos la cultura masculinista, el hedor macho de la vida universitaria inglesa. Pero en su literatura no hay rencor de sexo ni plebeyez de manifiesto feminista. Entra en el alma del hombre, en el alma de la mujer, en el alma humana, con tiento y lirismo, con amor y profunda comprensión, con dedos delicados y mirada profunda. Nunca el peso de la reivindicación llega a lastrar su obra, pero los hombres están vistos en ella con infinita ironía compadeciente, con una benevolencia no distanciadora. Virginia Woolf no ve al hombre como un enemigo ni como un semidiós. Le ve en toda la indigencia de su masculinidad un poco infantil.

La mirada de Virginia Woolf es la más inteligente que se ha echado nunca sobre el sexo masculino. Tan inteligente, tan abarcadora, que duele y hiere. O ni siquiera eso: desarma. Ha visto la verdad desvalida del hombre, ha perdonado la farsa del machismo, ha comprendido la ternura frustrada que hay siempre en un pecho varonil. Ni antes ni después de ella, nadie ha sabido —ninguna mujer— mirar así al otro sexo. Pero conocemos su actitud, su conducta, sus palabras, su toma de conciencia respecto de la discriminación de que es objeto la mujer en la sociedad europea.

Y —repito— no pide grandes cosas contra eso. Sólo pide una habitación propia para la mujer. Lo que millones de adolescentes han pedido luego en la casa de sus padres. Los padres han intuido que en esa habitación podía incubarse la revolución, y casi siempre se han negado a conceder la habitación. Pero, antes o después, todas han ido teniéndola. Y cuando una muchacha cierra la puerta, tras ella, en la habitación abuhardillada que en tiempos fue de una vieja criada y que ahora es suya, ha cortado para siempre un hilo indecible que la unía al mundo y la moral de los padres.

Sin prisa, sin escándalo, Virginia Woolf vive todas las etapas de una ruptura progresiva con la feminidad tradicional. Pasa por la locura y el lesbianismo. Pasa por el matrimonio y la obra literaria. Lo resuelve todo en suicidio. Es una mujer-resumen que ha vivido en sí, ya digo, toda la epopeya de la mujer moderna. Su libro «Orlando» es la enseña de esta epopeya. Orlando es hombre y es mujer, se metamorfosea, participa sucesivamente de ambos sexos. Orlando se mueve a través de los tiempos, los espacios y los sexos. (En una fantasía novelesca mucho más bella y lograda que la de Simone de Beauvoir en «Todos los hombres son mortales», que en cierto modo le es afín.) Orlando es la mujer moderna, que viene del sexo contrario o va hacia él, que no quiere ya dejar de asomarse al otro lado, mediante la cultura o la experiencia.

Porque esto es lo que caracteriza socialmente, quizás, a la mujer de nuestro tiempo: una mayor vivencia de lo masculino. (Puede que a la recíproca también sea cierto.) El hombre está dejando de ser para la mujer un enigma, un enemigo o un semidiós. En el trabajo, en la Universidad, en la calle, en la vida, en el amor, la mujer ha ido colonizando el mundo de los hombres, que ha perdido misterio para ella, pero que ahora le es posible asumir, comprender, disfrutar. Contra el diagnóstico de Oscar Wilde —«los dos sexos morirán ignorándose, cada uno por su lado»—, lo que se está cumpliendo es todo lo contrario. Eso que, a nivel superficial y periodístico, parece una promiscuidad de los sexos —el llamado unisexo—, es más bien una toma de posesión profunda del sexo contrario, una desmitologización del sexo contrario. ¿Al perder el mito perderemos lo sagrado?, es la pregunta ingenua que se plantea inmediatamente. Respondámosla, aunque sea ingenua.

La sacralidad sexual de que hablábamos al principio de este libro está en otras cosas, está sobre todo en el poder metafórico del sexo —sobre lo cual ya hemos insistido suficientemente—, pero sea como fuere, hay que correr el peligro y arriesgar un tanto de sacralidad a cambio de un mucho de comprensión mutua. Orlando, el personaje de Virginia Woolf, tráfuga de los sexos, llega a perderse un poco en este juego. Quizá nos perdamos todos. Pero el juego ya no hay más remedio que jugarlo, queramos o no, porque el proceso es irreversible.

Virginia Woolf, pese a los atributos masculinos (convenientemente masculinos) de su condición, como el talento creador, y pese a la experiencia homosexual, es siempre, toda ella, una feminidad palpitante que anega sus libros y su vida. Se ha dicho, haciendo demagogia de los sexos, que el arte no conoce esas fronteras y que las únicas catalogaciones las establece la calidad. No. Hay un arte femenino, una literatura femenina, y no tiene por qué no haberlos. El igualitarismo, en este aspecto, es una manera más de encubrir diferencias profundas. «Digamos poeta y no poetisa.»

Bien, digamos poeta, aunque sea una mujer, porque poetisa es una palabra cursi y con alitas, pero el reconocimiento pleno de lo femenino no consiste en homologarlo con lo masculino, sino en aceptarlo y recibirlo como tal feminidad, sin ninguna clase de benevolencia o cortesía.

Virginia Woolf, quizá la mujer más inteligente, más artista, que haya tomado nunca una pluma, es un prodigio de feminidad, escribiendo, y sus novelas nos dan la óptica y la palpación femenina del mundo (eso es lo que nos dan sobre todo). ¿Es una gran escritora porque escriba como un hombre? No le hace ninguna falta escribir como un hombre. De lejos se ve que «Los años», «Las olas», «El cuarto de Jacob» o «La

señora Dalloway» son novelas escritas por una mujer El combate feminista de Virginia Woolf no ha consistido en asimilarse a un hombre, cuando escribe, sino en darle a la cultura, a la novela, la visión femenina del mundo, que en buena medida faltaba. La óptica universal de lo femenino, que esto es lo que encontramos en sus obras. Durante muchos años, por un igualitarismo sexual mal entendido, por un sentido demagógico de estas cosas, se ha pretendido borrar toda diferencia en el arte y la cultura (incluso la ciencia) que hacen las mujeres, respecto del arte, la cultura y la ciencia que hacen los hombres. Hoy, afortunadamente, eso empieza a estar superado. La igualdad, para la mujer, no está en subsumirse en lo masculino, sino en aportar todo un nuevo continente cultural, que es el suyo. Las mujeres y los negros puede decirse que están culturalmente inéditos. Ha llegado su momento.

Virginia Woolf, no sólo renueva la novela moderna y colabora con Proust, Joyce y Musil en esta tarea, sino que, ante todo, echa una mirada femenina sobre el mundo y la cultura, y la profunda impregnación vaginal de su obra, de su sensibilidad, es lo que más nos enriquece al leerla. Es la pura mujer-metáfora. Una prodigiosa sensibilidad de mujer metaforizando el mundo incesantemente.

Una habitación propia. Decía Ortega (con pensamiento que hay que cargar a medias a su época) que la mujer, más que un individuo es un género. Esto vale como diagnóstico histórico, en todo caso, pero nada más. Ortega lo absolutizaba. Bien, pues la mujer se salva del género y empieza a ser individuo en la habitación propia de Virginia Woolf.

Socialmente, la mujer sí que ha sido un género, más que un individuo, y se ha tendido siempre a agrupar a las mujeres en saraos, gineceos, serrallos o coros. El idealismo no ha tenido término medio con la mujer. La ha entronizado como diosa o la ha agrupado en «ramilletes», que se decía en los juegos florales. Las muchachas eran siempre un ramillete. Y la reina de la fiesta era una especie de reina deificada por un día. No había término medio y justo. No había individuo, no había mujer. Lo que está ganando la mujer en nuestra época, más que derechos comunes (que de hecho ya se le han concedido hace tiempo, en alguna medida) son derechos individuales. El individuo femenino empezó a nacer en aquellas habitaciones propias, en aquellas buhardillas de la casa que pedían las mujeres de entreguerras. Dijo Eugenio d'Ors en ocasión mundana, y muy dorsiana: «Las marquesas quedan mejor diseminadas.» Porque había una tendencia, en los salones, a hacer lotes de marquesas. Bueno, pues ya sabemos que las mujeres quedan mejor diseminadas en individualidades. Pero hemos tardado mucho en saberlo.

Así como las agrupaciones de hombres tienen siempre un sentido político, gremial, profesional, laboral, histórico o deportivo, las agrupaciones de mujeres se han hecho en razón misma del sexo. Los hombres se agrupaban —una docena o una veintena— por ser escritores, políticos o corredores de comercio. A las mujeres se las agrupaba por ser mujeres.

Recientemente, un profesor y crítico de literatura se afanaba en definir, en una vieja novelista española, los síntomas literarios de su feminismo, y ella se afanaba en negarlos. Con regocijo de las mujeres «liberadas» que estaban presentes en el acto. Pero ese rechazo de su feminismo literario, por parte de la escritora, no era más acertado que el desacertado prurito discriminador del caballero, pues cuando la mujer niega los estigmas de su feminidad en lo que hace, no es que se haya liberado de tales estigmas, sino que los está padeciendo más profundamente que nunca. Esto es elemental y está claro, pero se ha extendido mucho en nuestra época, con lo cual nos estamos perdiendo, como decía más arriba, nada menos que la óptica femenina del mundo, la visión universal de la mujer, una mitad de la mirada humana.

Pero la intelectual ya no quiere ser relegada, naturalmente, a los gineceos culturales de antaño, y se comporta creativamente como un hombre, o tal cree ella, porque afortunadamente, y tenga talento o no lo tenga, el prisma femenino que nos brinda involuntariamente para mirar el mundo es para nosotros más interesante que sus posibles ejercicios de «objetividad» masculina, pues se supone siempre que la objetividad es masculina, en una de esas risibles simplificaciones que tanto han calado a todos los niveles. Admitido, sin embargo, por la filosofía moderna, que la objetividad no existe, lo que hemos de hacer es cultivar la mayor subjetividad posible, para dar algún fruto cierto, en lugar de seguir manteniendo la larga farsa milenaria de la objetividad. La mujer no debe «objetivarse» para ver el mundo como un hombre, porque entonces tampoco estará en la objetividad, sino sencillamente en la masculinidad. Y no consta que la masculinidad sea más objetiva que la feminidad. De modo que cada cual debe cultivar su propio jardín, el jardín de su sexo, como ya aconsejaba Voltaire a otros efectos. Y creo haber dejado claro que esto que hago no es poner una separación en el mar entre los baños de señoras y los baños de caballeros, sino dar por sentado que deben bañarse juntos. Pero el mar que ve el hombre no será nunca el que ve la mujer.

La mujer, cuando empieza a pedir y disfrutar una habitación propia, en los años veinte

de nuestro siglo, más o menos, cree quizá que con eso se está asimilando al hombre —posiblemente al hermano—, pero lo que está haciendo es asimilarse a sí misma: ser por fin una mujer sola, una mujer a solas e incluso puede que una mujer solitaria.

De una manera inadvertida, nuestro siglo hace la experiencia casi científica de aislar a la mujer en un compartimento cerrado. Este ser había vivido siempre agrupado en los grumos de la familia: madres, hijos, parientes, criadas, criados. La mujer no tenía derecho, casi, a su soledad, porque de alguna manera estaba convenido que la soledad era una cosa masculina. La mujer, digamos, no estaba madura para la soledad.

Habla Heidegger, a otros efectos, de llegar a la individuación. Parece que esto estaba descartado para la mujer. ¿Cómo iban a llegar ellas a la individuación? De ese proceso de individuación —largo, filosófico y sabio— suele salir un hombre con barba, si es que sale algo. Suele salir a su vez un filósofo, un santo o un líder. Pero una mujer sola ha sido, cuando mucho, una mujer que borda. No se las concebía más allá del bordado. A la mujer sola se la ha perseguido por la calle, se la ha abordado, y en este hecho costumbrista y galante hay algo más que cinegética sexual. Hay la convicción social de que una mujer sola no es cosa buena. Todavía se mira con recelo, codicia o condena a la mujer sola, según en qué lugares, climas sociales, circunstancias y horas. Se da por supuesto desde siglos que la mujer ha de ir acompañada. Ha de estar acompañada. Y no sólo por los peligros que pueda correr. ¿Y qué peligros va a correr, de qué hay que defenderla, de los ladrones, como se preguntaba Esther Vilar, a la que antes hemos citado?

No, no es ningún peligro concreto. No son los peligros que puedan rodear a la soledad, sino la soledad misma. La soledad es el peligro. El peligro no está fuera, sino dentro de la mujer. Esto es lo que se pensaba socialmente, con el subconsciente colectivo. Puede que haya algunos peligros reales, externos, para la mujer que va sola, pero son los mismos que hay para el hombre: ladrones, locos, viciosos, asesinos, alimañas. Sin embargo, nadie ve con malos ojos que un hombre vaya solo. En circunstancias extremadas, a un hombre solo se le llama temerario. A una mujer, aunque las circunstancias no sean extremadas, se la llama otra cosa. El juicio sobre el hombre solo es meramente estratégico o de sentido común. El juicio sobre la mujer sola es siempre un juicio moral.

Así que la mayor conquista de la mujer moderna es la soledad. Y no ya la soledad por la calle, el derecho a ir sola, sino la dimensión profunda de esa soledad, la soledad consigo misma, el quedarse a solas. No era bien mirada la que andaba mucho a solas consigo misma. Andaba para santa o para perdida Madame Bovary es dama de soledad. Madame Bovary es solitaria antes y después de casada. Piensa demasiado, lee novelas, imagina cosas. Acaba en el adulterio y la muerte. Su primer pecado es la soledad. Si Proust nos da en su obra la mujer-metáfora y la mujer-exceso, dos tipos característicos de la feminidad moderna, Flaubert, un poco antes, nos ha dado el otro arquetipo femenino de nuestro tiempo: la mujer-soledad. La mujer que está radicalmente sola.

Con el marido, con el padre, Madame Bovary ha preservado su soledad. La preserva incluso con los amantes. Madame Bovary es Flaubert, según la famosa confesión del autor, pero la soledad que Flaubert le insufla no es una soledad absolutamente masculina, su soledad de hombre, sino que (otra vez la autometaforización creadora) esa soledad de último romántico es ya la primera soledad femenina moderna.

Madame Bovary, antes que Virginia Woolf, ha tenido su habitación propia, que ha sido toda la casa, habitada sólo por un fantasma de marido, por un espectro de hombre. Pero Madame Bovary no sabe qué hacer con su soledad.

Virginia Woolf sí que lo sabe ya, o lo intuye. Y como ella todas las mujeres de la época y de después. Aunque hemos dicho que creen estar mimetizando al hombre,

seguramente al hermano. Pero lo que les nace en la soledad abuhardillada de su cuarto es, naturalmente, una mujer. La conquista de la soledad ha sido importante para la mujer porque la soledad es el gran espejo, el espejo sin fondo, y ellas nunca se habían visto el alma de cuerpo entero, sino que sólo se habían visto la cara maquillada en los espejitos de mano. Sería humorístico decir que el hombre ha hecho más cosas que la mujer, en la historia, en la cultura, en la ciencia, porque ha tenido siempre una habitación propia. Pero sí es posible decir, en principio, que ha hecho más cosas porque ha tenido más soledad. Todavía para Santa Teresa su cuerpo era «un asnillo». Más que despreciarlo, con esta frase lo objetivaba, lo distanciaba. No tenía confianza con su cuerpo, no lo conocía. Pasaba del asnillo a la levitación. De un cuerpo animal, excesivamente pesado, a un cuerpo sideral, flotante. No paraba nunca en la realidad practicable y natural de su cuerpo. Dice alguien, glosando a Sartre, que el hombre es un animal hecho de libertad. Digamos que el cuerpo es un animal hecho de soledad. Eso, la soledad del cuerpo, la soledad de su cuerpo, es lo que no ha soportado nunca la mujer tradicional, y ha pasado de la condena del cuerpo, el asnillo, a la ignorancia del cuerpo, la levitación. Lo que al cuerpo le hace obsceno es su soledad. En el desnudo colectivo de la playa pierde obscenidad porque pierde soledad. Nuestro cuerpo es el monumento a la soledad de nuestra alma.

Dice Vicente Aleixandre, en un poema al cuerpo, de sus primeros tiempos: «Un día se le caerán los límites. ¡Qué divina desnudez!» El cuerpo es la evidencia de nuestra soledad interior, y por eso es obsceno, y el comercio sexual, el erotismo, lejos de obscenizarlo más, lo redimen, pues conjuran su soledad, nuestra soledad.

El sexo es nada menos que la única fórmula para conjurar la soledad del cuerpo, que es la del alma. Un día se le caerán los límites, al cuerpo, dice el poeta. Qué divina desnudez. Se refiere sin duda a la muerte, el otro gran conjuro para el cuerpo. Pero también en el amor, al cuerpo, se le caen los límites. Y deja de ser obsceno.

La soledad personal, la soledad radical de los existencialistas (y de tantos otros, antes y después) es lo que se nos pone de manifiesto en el desnudo de nuestro cuerpo. Llevamos nuestra soledad muy dentro, escondida, furtiva, larvada, como un cáncer que nos va royendo el alma toda la vida. No se ha inventado nada definitivo contra la soledad. Y esa soledad —que es el único punto cierto en que parecen haber llegado a acuerdo las filosofías—, esa soledad que distraemos con trajes, gentes, palabras, mundos, se hace de pronto obscenamente evidente en el desnudo.

Eso es lo intolerable, para nosotros mismos, de nuestro propio desnudo, y lo fascinante de un desnudo ajeno, un desnudo de mujer entrevisto: el ultraje furtivo y brutal a su soledad absoluta. El voyeurismo es una cosa metafísica, claro. No se trata tanto de atisbar un cuerpo como de atisbar una soledad.

Del pensamiento oriental ha venido a ciertas filosofías o pseudofilosofías occidentales modernas —como en tiempos contagió al clasicismo griego— un sentido panteísta del hombre según el cual nuestro cuerpo no acaba en la piel, sino que se comunica con el mundo todo.

Esto es cierto, pero la humanidad no ha tomado conciencia de ello, a través de los siglos. Porque, en la misma medida que el cuerpo se comunica más y más con el paisaje —mediante el deporte, el hedonismo, el ludismo—, nuestra soledad se ahonda hacia adentro, se afina, no porque seamos duales, sino porque estamos radical y existencialmente solos, y cuando hemos integrado el mundo en nosotros, a través de la piel, el mundo todo es ya el ámbito inmenso de nuestra soledad. El mundo sólo nos coloniza superficialmente. Es más cierto que, cuando el mundo exterior nos puebla, nosotros le estamos poblando con nuestra soledad.

El obseso sexual refinado prefiere atisbar la mujer sola y desnuda, en su intimidad de alcoba, a la mujer compartida por él o por otros. Lo que persigue es la obscenidad pura de la pura soledad de un ser, que sólo se evidencia en un desnudo. Quizás el amor de las sáficas, del que hemos hablado en otro momento de este libro, tiene una de sus fascinaciones en que, siendo sexualidad, no deja totalmente de ser soledad. Es la tópica soledad de dos en compañía, llevada aquí a un terreno insólito. Dos soledades sumadas. Dos cuerpos que luchan por hacerse compañía, por conjurar la soledad absoluta de los cuerpos, pero que sólo lo consiguen a medias, porque un desnudo de mujer es el duplicado de otro desnudo de mujer no su exorcismo, su absolución, su conjuro.

Un cuerpo femenino sólo conjura su soledad mediante un cuerpo masculino, y viceversa. De ahí que todo amor homosexual sufra y luzca la fascinación de la soledad, entre otras, porque es una soledad que no acaba de serlo ni de dejar de serlo. Son dos soledades que se debaten, pugnan, se aúnan y rehúyen. Es también imperfecto por esto el amor homosexual —y no sólo por mecánicas razones externas—, porque nunca llega a conjurar y ahuyentar la soledad como el amor heterosexual. Es por eso más angustiioso y más obsceno. El desnudo femenino, sin un desnudo masculino, que es su destino natural («El destino del cuerpo es otro cuerpo», dice el verso de Salinas), duplica su obscenidad, su soledad, con la compañía de otro desnudo femenino.

Y hablo más del cuerpo de la mujer porque me parece que el cuerpo del hombre es como más exterior, tiene más de herramienta, es más simétrico con realidades

externas, con el mundo del trabajo y el deporte (aunque no deje de echarnos encima toda la evidencia de nuestra soledad personal, cuando contemplamos el nuestro, nuestro desnudo). El cuerpo de la mujer, en cambio, es soledad pura, pura soledad, tiene sólo la forma coloreada de la nada y está reclamando su complemento para ser: el complemento de un desnudo masculino.

Nuestro cuerpo, sí, es la imagen atroz de nuestra soledad, y por eso no lo soportamos, o tardamos en soportarlo, en acostumbrarnos a él, y hay quien no se acostumbra jamás. El error de siglos ha sido creer —por lo que se refiere a la mujer concretamente— que esta obscenidad (que no se sabía que era soledad) podía acrecerse con la suma de un cuerpo masculino, con la suma de otro desnudo. Sólo nuestro tiempo ha descubierto, quizá sin saberlo, que el destino del cuerpo es otro cuerpo (los poetas siempre por delante) y que el desnudo masculino no añade obscenidad al desnudo femenino, sino que la conjura y absuelve. De este descubrimiento nace todo el erotismo. El erotismo es en buena medida la pérdida de la vergüenza. Vergüenza de qué. ¿De nuestro cuerpo? Vergüenza de nuestra soledad.

El erotismo, pues, no es obsceno. Es obscena la pornografía porque es comercial, deliberada, manipulada, porque no suprime la soledad de los cuerpos, sino que hace la farsa de la compañía. De aquí habría que pasar a considerar el desnudo en el arte. En la pintura, el cine, la escultura.

Las artes plásticas, la cultura visual, y también la literaria han sido siempre un gran voyeurismo, y hay que empezar por decir esto, no sólo para perderle al arte el respeto sacrosanto y burgués de que ha estado revestido, sino también para acabar con la coartada cultural según la cual un desnudo se redime por la calidad estética, coartada tan pueril como aquella otra (aunque se crea contraria a ella) que sólo justifica el sexo redimiéndolo previamente con el amor espiritual.

El prejuicio pequeñoburgués, que no alcanza sólo a la pequeña burguesía, sino que es común a la gran burguesía, a la aristocracia, a la inteligencia y a la Iglesia (también a la política, por supuesto) ha querido hacer del arte una tierra de nadie, un limbo de los justos, o de los listos, donde los desnudos no tenían sexo, como los ángeles, y las pasiones, los deseos, el erotismo, etc., quedaban siempre redimidos por no sé qué imperativo estético, idealista, superior. Lo cual no es sólo una coartada cultural mediocre, como digo, sino que atenta contra la esencia misma del arte, que es erotismo creador, erotismo en libertad. Todo el arte es lúdico, y por lo tanto erótico, y nace del instinto humano del juego y de la potencia erótica de la especie. El arte es, no erotismo sublimado, sino erotismo realizado, creativo (el mero erotismo copulador es sólo sexualidad, reproducción, zoología).

Así que negar la carga erótica de los desnudos artísticos ha sido, no sólo una hipocresía, sino una castración del sentido profundo del arte y del artista. Decía Jean Cocteau que el cine es el arte de mirar por el ojo de la cerradura. Esto es aplicable a todas las artes plásticas y también a la literatura, en buena medida, y no sólo, naturalmente, por lo que puede haber en toda creación de pesquisa sexual, sino de pesquisa humana universal en la intimidad del hombre, en su soledad. El arte ha delatado soledades, con su impunidad ejemplar, y ésa ha sido la dimensión más profunda de Shakespeare, desmantelando la soledad de Hamlet, o de Velázquez, evidenciando la soledad de la Venus del Espejo, una de las más armoniosas representaciones de la soledad humana que se hayan creado nunca. La Venus del Espejo se mira en su espejo como Hamlet se mira en la calavera que tiene entre las manos o en la hoja de su cuchillo. Esa Venus desnuda, ese Hamlet femenino parece meditar su ser o no ser, ante el espejito, como Hamlet ante el cráneo pelado.

La literatura ha entrado en la soledad del alma como las artes plásticas han entrado, cuando han querido, en la soledad del cuerpo. El arte, que nace del erotismo, como acabamos de decir, pasa fatalmente por la cabeza y se pregunta por el hombre. La

única pregunta verdadera por el hombre es la pregunta por su soledad. La literatura, la pintura, el cine, el teatro, la poesía, muchas veces se quedan en el erotismo, en la compañía, pero su dimensión última la alcanzan cuando llegan hasta la soledad. Cuando delatan soledades.

Escribir, pintar, filmar, esculpir, es mirar por el ojo de la cerradura a esta humanidad que está aquí, a puerta cerrada (por decirlo con una frase del tópico existencialista, ya que un tinte existencialista, lo sé, retiene toda esta página). Sólo mirando por el ojo de una cerradura (como en la obra de Marcel Duchamp de la que he hablado en otro momento de este libro) se descubre la intimidad de un ser, que es su soledad en acto. Cuando observamos a alguien, entornamos los ojos para verle mejor. La mujer moderna, al quedarse a solas en su habitación propia, empezó a verse a sí misma por el ojo de la cerradura de esa habitación. Empezó a perder el miedo y cobrar el espanto de su propia soledad.

Pero he titulado este libro *Tratado de perversiones* y voy a hacer un alto para justificar o dejar definitivamente sin justificación ese título. El tema de las perversiones lo he tratado a propósito de una película, *Grandeur nature*, del español Luis Berlanga, en torno a la cual escribí un pequeño ensayo de unas quince páginas, que voy a dar aquí, ahora, porque está muy dentro de las coordenadas de este libro (si es que este libro divagatorio y adivinatorio tiene alguna coordenada, que lo dudo). La película de Berlanga y Azcona me lleva al tema de las perversiones muy directamente, con esa franqueza un poco elemental del cine, y llego a la sorprendente conclusión —sorprendente para mí, pues no la sospechaba— de que no hay perversiones.

No hay perversiones porque el erotismo es en una dimensión la rebeldía contra las leyes de la naturaleza (la rebeldía contra Dios, que se decía antes), así como en otra dimensión es el acercamiento intelectual, mediante el sexo, a la naturaleza en profundidad. La contradicción, la fascinación y la riqueza del erotismo está en esta doble condición que tiene de acercamiento entre el mundo y el hombre, y de rebeldía del hombre frente al mundo. Es la imaginación sexual que quiere alzarse al poder, por encima de las leyes zoológicas y ecológicas que nos rigen. Es el arranque lírico de la especie ejercido mediante el sexo.

Pero la melancólica conclusión es que no hay perversiones, porque nadie puede saltar más allá de su sombra —que ni siquiera es la sombra de Dios, de un dios—, y acabamos siempre, mediante el mayor rodeo erótico de la mayor «perversión», imitando barrocammente la conducta lineal de la vida. He aquí esas páginas:

La película de la muñeca es la película metafísica de Berlanga. Luis Berlanga ha sido hasta ahora un director de cine, un creador rico y genuino muy dentro de la línea nacional del esperpento, el barroquismo, la imaginación al poder y el humor negro, que se inventó aquí mucho antes de que lo crease Bretón, intelectualmente, en los cafés de París.

Pero Luis Berlanga, siempre entre el costumbrismo atroz y el psicologismo de brochazo, ha hecho con su última película (aunque ya no reciente, como se sabe) su film más profundo, más metafísico, sí, diría yo. Un film de madurez humana, aparte la consabida madurez artística, un film donde reflexiona (con la ayuda literaria, valiosísima, inteligente de Azcona) sobre la condición última del erotismo masculino. Ha partido para ello de una moda muy europea, la de las muñecas hinchables, que está dentro del costumbrismo comercial y erótico de nuestro tiempo, aunque sobre muñecas, mitos y fetiches eróticos habría mucho que hablar y la cosa viene de atrás. El primer acierto de Luis ha sido no trivializar el tema en ningún momento, no caer jamás en el chiste inevitable ni en el casticismo internacionalista (que lo hay). En seguida se ve que el film va a ser una muy española meditación sobre el sexo, la mujer y la muerte, en la más tradicional coordenada moral de nuestra Historia.

La cosa viene de la misoginia de San Pablo, nada menos, porque todos hemos sido y somos niños de derechas, en este país, ya que inevitablemente nos reconocemos como doctrinos de una religión judeo-cristiana que ha discriminado a la mujer secularmente por razones económicas, higiénicas y de pura masculinidad, entendida ésta como clan. En este sentido profundo sí pudiera decirse que el film es reaccionario, como heredero de la vieja moral española, y no en el sentido frívolo en que lo han dicho las progres y feministas del mundo, considerando que es una obra que consagra a la mujer-objeto e insulta a la mujer real.

Cuando Berlanga estaba filmando su película, en un casón madrileño del barrio de Salamanca, yo iba por allí, por el rodaje, y ya entonces me enteré de cuál era el «mensaje» de Berlanga y Azcona, el contenido manifiesto del film, por decirlo en puro tópico freudiano: la mujer es la ruina del hombre, aunque sea de goma. Una tesis muy española, aunque la película esté hablada en francés y tenga un tono europeo que no pasa de ser de superficie, aunque muy bien mantenido, naturalmente.

Pero por debajo del contenido manifiesto está el contenido latente, claro, que veremos más adelante. Según este contenido manifiesto, el dentista de la película rompe con la vida real, con los amores reales, rompe con la familia, con su madre —cómplice lamentable de las «desviaciones» del hijo—, y con su vida profesional. Acaba humillado, enfermo, muerto, por culpa de la muñeca. Las mujeres son unas lagartonas, ya lo decía mi abuela. Y cuando él se ha ahogado en el Sena y la muñeca fascina desde las aguas a otro «degenerado» que seguramente volverá a empezar la historia, el espectador sale del cine convencido de que la mujer no es buena, o de que es mejor la santa esposa, porque lo que parece condenarse aquí es cualquier clase de desviacionismo extraconyugal (esté instituido o no el matrimonio como tal).

Todo esto es tan pueril que, evidentemente, no puede constituir la sustancia de un film tan profundo, tan complejo, tan rico. En él hay mucho más de lo que han puesto los autores, pues ésta es la ley de la obra de arte: no igualar con la vida el pensamiento, como quería el clásico, sino desbordar con la vida el pensamiento. Dicen los modernos lingüistas que el niño sabe mucho más de lo que aprende. El artista —tantas veces comparado fácilmente con un niño— también debe saber mucho más de lo que aprende, enseñar mucho más de lo que enseña y resultar superado por sus intenciones —la imaginación al poder—, ya que si no supera sus intenciones, si no las desborda, estará siempre por debajo de ellas.

Las feministas que han condenado este film en Europa lo han entendido mal, como la censura española que lo prohíbe. (La incompreensión de la censura española, respecto de esta película, puede ser ya oligofrénica.) No es un film contra la mujer tradicional —condena indudable a cargo de la feminidad tradicional— ni es un film contra la mujer liberada —condena indudable por parte de la feminidad moderna—, sino que, entre ambos fuegos, es un film amoral y melancólico que va más allá de todo eso. ¿Adónde va este film?

Por ejemplo, a probarnos la imposibilidad de las perversiones. No hay perversiones. El hombre que se compra una muñeca de goma, se aísla con ella, abandona el mundo, rompe lazos y vive con el juguete maravilloso una aberrante vida nupcial, no está haciendo sino repetir uno por uno todos los momentos de la relación real con la mujer real. No sólo los momentos interiores, psíquicos, sino incluso los momentos sociales, convencionales, externos: boda, vida en común con mamá, etc.

La muñeca es así una maravillosa metáfora de una mujer. Toda la cinta es metafórica —no simbólica, cuidado—, y su gracia está en eso, en haber sido construida sobre una metáfora y no sobre una mujer real. Imaginemos esta historia con una mujer de verdad, con una amante joven, maravillosa y secreta que ha encontrado el dentista. Sería una historia vulgar. El maduro que se enamora de la jovencita y acaba en la destrucción y la muerte por culpa de este amor. Se ha repetido mil veces en el cine, la fotonovela, la novela, el teatro y (lo que es peor) en la vida, porque la vida es siempre una mala novela. La vida no tiene talento narrativo.

Pero así como las señoritas que en el cine han encarnado ese papel miles de veces nos recuerdan siempre una muñeca (por lo inexpresivo y convencional de ese papel, al margen el talento o no talento de la actriz), la muñeca de Berlanga nos recuerda a cada paso una mujer. Éste es el maravilloso poder metafórico de la película. Ha huido de la realidad para recrearla dando un rodeo. No hay perversiones: hay metáforas.

Todo el hallazgo de Azcona y Berlanga está en haber contado una historia vulgar sustituyendo una actriz por una muñeca. Quizás el planteamiento explícito del film les surgiera al revés. «Vamos a contar la historia de un tío que tiene una muñeca.» Pero no han contado la historia de un tío que tiene una muñeca, sino de un tío que tiene una amante. Su talento y la inercia artística del hallazgo les ha podido. Sospecho que la dimensión honda de esta película se les ha escapado a los jurados y a los públicos del cine, aunque sea una película exitosa. (Ya se sabe que todo éxito es un equívoco.) Es

una dimensión puramente poética, metafórica, por cuanto no nos cuenta la historia de una perversión, sino la más normal y tónica de las historias, potenciada toda ella por una primera sustitución metafórica: una muñeca de goma.

Decía que no hay perversiones, y no hay perversiones porque es imposible salirse de los esquemas eternos y cerriles de la naturaleza —patética lucha del hombre por contradecir su destino, huyendo hacia el bien o hacia el mal, y ya el marqués de Sade, primer maestro de perversiones del mundo moderno (con Gilles de Rays y pocos más) no hace sino repetir, exasperar o violar unas leyes casi vegetales, confirmando la inalterabilidad de esas leyes con su afán por destruirlas. Cada vez que contamos una historia inmoral —y yo he contado algunas— nos sale una historia moral e incluso moralizante. El dentista de Berlanga no hace otra cosa que repetir con la muñeca, ya digo, todos los tópicos psicológicos de la relación con una mujer: secreto pueril, exhibicionismo, ternura, aislamiento, celos, sadomasoquismo, humor, capricho, limitada variedad sexual, cotidianidad y muerte. Llegan a parecer un matrimonio. El actor y la muñeca son ejemplares como un cursillo prematrimonial. Pasean juntos en una misma bicicleta, se hacen fotos con mamá, ella le engaña con el fontanero, tienen niños.

Lo que sufre ese dentista, pretendidamente perverso, es una nostalgia infinita del matrimonio burgués.

No hay perversiones. Todo lo que vive Michel Piccoli con su muñeca lo hemos vivido nosotros, lo ha vivido cualquier hombre con su mujer, con sus mujeres.

Ésta es la lección única, última y melancólica, que ahora matizaremos, de tan singular film. La historia del maduro enamorado de adolescente es tan vieja como la historia de Edipo. Una mera inversión de ésta. Existe también el mito del padre que codicia a la hija, mito tribal que ha pasado artísticamente por todas las culturas, hasta el rey Lear y el dentista de Berlanga. El dentista de Berlanga experimenta un sentimiento paterno-erótico hacia las niñas que acuden a su consulta para que les organice los dientes. Luego repetirá con la muñeca las mismas experiencias episódicas que ha tenido con la niña de la consulta (y consumará con la muñeca lo que no ha consumado, naturalmente, con la niña). Esa niña fugaz de su consulta es para mí la clave de la película. Lo que este maduro ama —como uno mismo, ay— es la mujer-niña. ¿Y qué niña más niña que una muñeca? Una muñeca con los atributos engañosos de un sex-symbol, pero con su psicología de goma, que es un poco la psicología de las ninfas y adolescentes. Sólo eso.

Digo que no hay perversiones, porque la perversión que intenta Berlanga en esta película acaba moralmente, acaba rindiendo tributo y pleitesía a la verdad, a la realidad, a la vida, a la mujer. Es una perversión frustrada, desviada hacia la normalidad. Es una perversión pervertida, pero esto —querido Luis— ya le pasaba a Sade y les ha pasado a tantos otros.

He dicho también, al principio de estas líneas, que el film pudiera ser tenido por reaccionario, no en el sentido elemental y a la moda de que sea un film antifeminista, sino en el más profundo de que sea una meditación paulina sobre la maldad intrínseca de la mujer. Pero es que me parece que tampoco es así. El film constituye un canto a la mujer (a la mujer real, no a las muñecas), si bien un canto, es cierto, larvado de misoginia cristiana, esa misoginia cristiana que, como creo haber dicho antes, todos llevamos dentro en España, más o menos. ¿Por qué da el dentista ese rodeo de la muñeca y no consume todas sus experiencias —no tan aberrantes al fin y al cabo— con una mujer real? Esto es puramente lírico, imaginativo, metafórico. El amante —tengo escrito— metaforiza siempre lo que ama, y del mismo modo que un novio llama «gatita» o «gitana» a su novia, cuando no es una gata ni una gitana, el dentista de Berlanga parte ya de la metáfora hecha, de la muñeca, y se imagina una mujer.

Todos hemos llamado «muñeca» a nuestra novia, a nuestra mujer, a nuestra amante. La hemos metaforizado, porque esto responde inevitablemente al mecanismo imaginativo del erotismo. Berlanga y Azcona invierten el proceso —éste es su gran hallazgo— y parten ya de la muñeca para humanizarla hasta crearnos la sensación de una mujer. Yo tengo escrito que estos sustitutivos ortopédicos —muñecas, penes de plástico, etc.— son monstruosos porque corporeizan una metáfora y las metáforas no hay que corporeizarlas, pero es que Berlanga no ha recurrido a una muñeca como sustitutivo de una mujer, sino para crear imaginativamente, poéticamente, una mujer a partir de una muñeca.

Lo suyo no es una ortopedia, sino una metáfora.

Y de aquí nacen —repito— todas las sugerencias del film. Metaforizar es irse muy lejos de la cosa para volver a ella a través de toda una sucesión de equivalencias. El dentista de Berlanga se aleja de la mujer real para conseguirla trabajosamente a través de la frigidez de una muñeca. Va humanizando el juguete a fuerza de paciencia, imaginación y sexo. Lo que se trata de conquistar no es un cuerpo, claro, porque un cuerpo siempre es asequible, sino todo el proceso emocional de una relación intensa: celos, sadomasoquismo, exhibicionismo, ternura, melancolía. Todo eso que al dentista ya no puede hacerle sentir ninguna mujer, quizá por lo fáciles que se han puesto en nuestro tiempo, pues tengo para mí que Azcona y Berlanga, como buenos españoles fundamentales que son, no dejan de repudiar interiormente el esquematismo de las modernas relaciones hombre-mujer. La aventura rápida que al protagonista se le brinda en un día de verano, y que abandona por la muñeca, es el modelo de relación esquemática que hoy impera a muchos niveles, pero tira más del personaje la complejidad emocional de una muñeca-esposa compartida con la madre.

La muñeca de Berlanga no es una simplificación brutal de la mujer —que tanto ha indignado a las feministas europeas—, sino un enriquecimiento prodigioso (casi provenzal, diríamos) de la mujer desde su origen no ya vegetativo, sino industrial: la muñeca. Lo que hace Berlanga en este film no es reducir el sexo a un mecanismo ortopédico, reducir la mujer a una muñeca de goma, sino irse sacando una mujer real de su costado, como Adán, a partir del motivo banal de un maniquí.

El film, por lo tanto, no es progresista ni reaccionario, sino que se mueve a otro nivel, y en todo caso sería progresista, pues que tiende a considerar toda la complejidad de la hembra como persona, a redescubrir esa complejidad que se ha perdido en la relación burguesa, hasta llegar a su caricatura de la mujer-objeto.

Se nos dirá, aún, que el culto que Berlanga rinde a la mujer en esta película, a través

de la muñeca, es un culto alienante, en todo caso. Es el culto tradicional, galante y lascivo, halagador y alienante al mismo tiempo, sucesiva o simultáneamente. Bueno, pero lo que pasa es que Berlanga tampoco se ha propuesto, sin duda, brindarnos un modelo de relación, sino que ha indagado dolorosamente en la naturaleza del erotismo masculino y nos ha recordado cómo son las cosas en el corazón del hombre. Así de precarias y de complejas. La relación dentista/muñeca queda criticada, puesto que termina fatalmente, termina de modo trágico, y a partir de ahí habría que empezar a construir una relación hombre-mujer que es la que se está fraguando en nuestro tiempo, con mejor voluntad que nunca, aunque con pocos frutos hasta ahora.

Lo que sí hay de positivo en esta historia es eso, la repoblación sentimental que Berlanga hace del amor, el enriquecimiento del sexo que se da en esta bella historia de amor, la valoración de la mujer por el hombre (aunque sea, repito, una valoración larvada por la galantería tradicional en su sentido más amplio, profundo y nefasto). En un tiempo de comercio sexual esquemático, que no criticamos, pero que tiene sus peligros de esclerosis emocional, como todo los tiene, Berlanga se atreve a proponernos, no el esquema puro, la masturbación simple con un objeto inerte, como tópicamente se ha entendido, sino el enriquecimiento prodigioso del amor. Y lo hace a partir de una muñeca para ponérselo aún más difícil.

El resorte que mueve todo esto, aparte la imaginación del dentista, es, naturalmente, la ternura, su ternura, la ternura masculina, todo un mundo que está hoy muy olvidado por culpa del mito moderno y mediocre del triunfador, el hombre agresivo, el management o la versión nacional del macho, el soberano y el consumidor de coñac.

Cuando me invitan a reflexionar sobre el playboy (cosa muy frecuente en revistas y periódicos) yo siempre pienso, tras observar a los pocos playboys que conozco, que el playboy no es un muchacho para jugar, como su nombre indica, sino un muchacho para sentir. Lo que el playboy da a la zurrada mujer de nuestro tiempo no es sexualidad pura, ni trapitos, ni estilo ni clase ni ningún otro de los deleznable tópicos que por ahí andan. Lo que da, sencillamente, es ternura, cosa que casi ningún hombre da ni ha sabido dar nunca.

La historia no es nueva, claro. Ya el juglar medieval le burlaba las esposas al caballero porque traía ternura, sentimiento, porque era un tanto amadado y comprendía la condición sensible de las damas. En contraste con aquella masculinidad feudal hecha para la guerra, el juglar representa una masculinidad gentil hecha para el amor. Creo que estos dos tipos de masculinidad han convivido siempre, a través de los siglos, y ya Sartre, en su biografía de Baudelaire, se para a distinguir al homosexual del hombre afeminado, que dice él, y que no es tal afeminado, sino, sencillamente, el hombre que comprende a las féminas, que participa de su mundo.

Son una virilidad en la que florece la rara flor de la ternura.

Claro que habría que preguntarse por qué la ternura masculina está psíquicamente bloqueada desde hace siglos. Yo creo que, aparte la hipertrofia de la agresividad viril, tan cultivada por la sociedad, los Estados, los ejércitos y las guerras, el hombre es un ser lleno de represiones e inhibiciones —más que la mujer, contra lo que se cree—, pues se le ha forzado socialmente a un papel competitivo que ha exigido de él, en primer lugar, una economía de sentimientos. Así como la mujer derrama su ternura entre niños, perros, ancianos y tuestos, el hombre sólo suele dar su ternura a los animales y a los objetos: es decir, a aquellas cosas que no pueden devolvérsela, porque lo que el hombre teme es la respuesta.

La ternura engendra ternura y el macho no tiene tiempo ni ganas de enredarse en una relación de afectividad compleja —ni siquiera con sus hijos, con los que suele ser especialmente «sobrio», como se dice—, pues el macho es consciente de que la vida le reclama, de que la lucha le espera, de que el trabajo o la guerra le exigen. Claro que todas estas cosas las ha inventado él previamente, pero así es como ha entrado en un círculo vicioso y se ha encerrado en una trampa, de modo que yo diría, sin demasiado temor a equivocarme, que hay gravitando sobre el mundo una inmensa y represada carga de ternura masculina que, en la imposibilidad de liberarse, se transforma, obviamente, en su contrario, y engendra mucha de la agresividad y la violencia de nuestro tiempo. El dentista de Berlanga hace la farsa de la ternura con su madre, y con su amante ni siquiera la hace. Toda la ternura represada que lleva dentro (y que a veces aflora con una niña de su consulta) es la que pone en juego con la muñeca, la que libera ordenándole el pelo, cuidándole los dientes y la ropa.

Toda la película es un escandaloso ejercicio de ternura.

La ternura de Luis Berlanga, que, como todo artista, pone en su arte el sobrante de afectividad que no ha podido o no ha sabido poner en la vida.

La delación de la frustrada ternura masculina sería algo muy interesante de hacer frente a la sociedad esquizoide de nuestro tiempo. No es ya sólo una delación psicológica, como lo hubiera sido en tiempos de Freud, por ejemplo, sino ante todo una delación social —por eso utilizo esta palabra casi policíaca— pues es la sociedad competitiva y el mito de la agresividad lo que ha castrado al macho en su dimensión considerada menos viril.

El dentista, aparte de entregarse con la muñeca a ejercicios masturbatorios y de voyeurismo muy elementales (no podían ser de otra forma: no hay perversiones), libera ante todo su ternura, con la muñeca. Es nada menos que el mito del hombre moderno, entre un trabajo técnico y una amante esquematizada, forjando la imagen de su ternura en la soledad de una muñeca.

Veamos la más tópica historia de muñecas: las que llevan los marineros en algunos barcos para aliviar su soledad. ¿Es la ilusión de una mujer, la metáfora de una mujer, la ortopedia de una mujer? Les sería más gratificadora la masturbación, o un compañero. Lo que se establece entre la muñeca del barco y el marinero es una relación de ternura, y no hay duda de que esa muñeca, en mitad del mar, se convierte en la metáfora múltiple de todas las mujeres que el marinero ha tenido en tierra, o de una sola mujer, a la que a lo mejor luego, cuando llega al puerto, él no le da ninguna ternura, porque ya se la ha dado toda a través de la muñeca.

Nuestro protagonista es como uno de esos marineros. Se encierra en el barco de una vieja casa de París a hacer la travesía de su soledad, a cruzar los mares de su edad, y como remedio y evocación de todas las mujeres tenidas y perdidas, soñadas o no conseguidas, se trae consigo una muñeca.

De ahí el fracaso de la mujer real cuando, descubierta la «aberración», decide tomar actitudes de muñeca, ser estática, volverse goma quieta. Lloro y no sirve. Fracasa el experimento porque han caído ambos, él y ella, en algo poéticamente monstruoso: cuando el dentista ha decidido hacer de la muñeca la metáfora de una mujer, la mujer

opta por constituirse en la metáfora de una muñeca. Ha vuelto el juego del revés, lo ha destruido. Es un atentado contra el lirismo de la situación. Se trata de una de las mejores escenas de la película, pero no sé si alguien ha llegado a su sentido último de inversión/destrucción del juego.

Finalmente, tendríamos que ampliar todo esto del individuo a la colectividad. Berlanga nos lo da ampliado, resuelto, en la última parte de la película, con la irrupción de los obreros españoles de París. Esta irrupción sirve como apoteosis final al desarrollo de la historia, pero —mucho más que eso—, desarrolla el caso personal en un plano colectivo, social.

Porque durante toda la proyección hemos estado pensando que, al fin y al cabo, la historia tiene algo de culpable juego burgués, de refinamiento ocioso. Y, no sé si para prever esto (se ha dicho que las neurosis no son cosa de pobres), Berlanga pone la muñeca en manos de los obreros españoles, que se la roban al dentista de debajo de la cama, y en su miserable barracón laboral del extrarradio montan con ella una Semana Santa con saetas y luego la violan en serie, haciendo cola detrás de una cortina, como en los servicios de prostitución de la guerra, de la miseria y el subdesarrollo.

Todo esto nos parece absolutamente real. Sé de otra película española en que se utilizaron maniqués, y los obreros del estudio también abusaron de las muñecas. Es un acierto que Berlanga haya puesto la muñeca en manos de una turba de obreros españoles, pues así podemos certificar mejor la autenticidad de sus reacciones y, por otra parte, se corrobora el sentido sacro/maldito que la mujer, aunque sea de goma, tiene para el hombre español, por herencia, como hemos dicho antes, del judaísmo, del cristianismo, del arabismo, etc.

Aunque el protagonista del film sea un francés, incorporado por un actor italiano, la película es muy española en muchas cosas y su hispanismo se quita la careta definitivamente con la aparición de la divertida hueste nacional. No es, pues, un problema de elitismo el que se plantea en el film. No son las obsesiones de un señorito ocioso. Tampoco en esto es reaccionario el film.

Es el complejo sacralidad/maldad del hombre en general frente a la mujer, y del español en particular. Todo esto está muy estudiado. Al dentista burgués, su posición le permite hacer la experiencia de la muñeca, pero los obreros, en cuanto la tienen en sus manos, hacen la misma experiencia con mucho menos tacto y sin ninguna ternura (aquí sí pueden aparecer secundarios caracteres diferenciadores entre burguesía y pueblo). Los obreros se limitan a saciar su hambre sexual con la muñeca, pero es posible que pudieran haberse saciado igualmente con una mujer de verdad, propia o alquilada, y la muñeca no es para ellos un mero sustitutivo sino una experiencia fascinante. Aparte el indudable morbo de la violación colectiva, que los obreros españoles no han aprendido, sin duda, en Sade ni en ningún otro autor, sino que es un veneno y un enigma que está en el hombre desde lo remoto y que explica la vigencia misteriosa y milenaria de la meretriz.

Berlanga ha acertado así, no sé si conscientemente, a desarrollar, como digo, en un plano social, lo que de otro modo pudiera quedar como decadentismo de solitario para quienes no hayan profundizado en la marcha de la película. El mito de la mujer disponible, compartible y hermosa es un viejo mito masculino que ha sido estudiado, modernamente, en relación con la revista *Play boy* y otras publicaciones eróticas y pornográficas. El común de los modelos de esas revistas se ofrecen fáciles, sonrientes, disponibles, inmediatas, entre pasivas y expertas. Este mito sólo puede haberlo engendrado la tradicional dificultad de la mujer en una cultura como la occidental y cristiana, sexualmente represiva en el exterior y en el interior de la hembra.

Los obreritos españoles encuentran la más fácil, barata y fascinante de las meretrices en la muñeca del señorito. El señorito tiene una muñeca como otros tienen una

amante, porque, junto a la clave de la ternura, actúa en el hombre legendariamente, ya digo, el mito de la mujer fácil y disponible a cualquier hora. La profunda alienación de los obreros está en que aún ni siquiera han llegado a sospechar la ternura. Creen que el sexo es sólo sexo como creen que la justicia es sólo pan y que la libertad es sólo grito. El dentista, más culto, más realizado, más completo, tiene quemadas todas las etapas anteriores, es un hombre individuado que ha llegado a descubrir, necesitar y ejercer la ternura.

Está a punto de madurez y equilibrio sexual, aunque a los críticos y censores de la ortodoxia les parezca un degenerado. Para los obreros, la muñeca sólo es un orificio. Para el dentista-intelectual, es todo un mundo de sentimiento, de sensibilidad (a veces enfermiza, burguesa, claro). La gran denuncia que hay aquí es la denuncia de la realidad. La clase obrera, desde el Manchester industrial denunciado por Engels hasta los barracones franceses donde se hacían inmigrantes españoles, ha hecho el amor con rabia, con impaciencia, con necesidad, porque la alienación es tan profunda que llega a castrarles el sentimiento, lo más íntimo, la personalidad, y en sus mujeres taraceadas por el trabajo y el hambre sólo ven el remedio fugaz de una necesidad más. Se les ha privado de la ternura, se les ha privado de su dimensión personal más delicada y subterránea. A todos se nos ha privado, pero algunos nos inventamos salvaciones, como el dentista se inventa una muñeca. El pueblo no está en condiciones de inventarse nada. Ni el erotismo ni la ternura.

Berlanga, que es un intuitivo, quizá no se ha planteado nada de esto, pero ahí está. No sé si se lo ha planteado Azcona. Ya decíamos antes que el artista debe resultar rebasado siempre en sus intenciones por la obra de arte.

Probado, espero, que esta película es moral y casi edificante, con momentos de canto a la familia, tendría que jugar ahora a llevarme la contraria a mí mismo, no por pedante afán dialéctico, sino por mera frivolidad, que a veces resulta lucidez.

¿Ha jugado Berlanga a dar suelta en este film a todas sus obsesiones personales, como se ha dicho, a todos sus caprichos eróticos, a sus interiores paraísos artificiales? Él me dice que no, que en la cinta no hay nada autobiográfico y que tiene de ella una idea de algo seco, intelectual, distante. Creo que la verdad puede estar a mitad de camino. Berlanga ha jugado un poco con un mundo que le gusta y le divierte, que a veces quizá le obsesiona, con más espíritu coleccionista que fetichista, pero como es un creador, del juego ha pasado a la verdad y de la verdad a la moral, que es una especie de resumen mental del mundo, casi inevitable en los españoles. Él admite la misoginia de la película. Yo no.

Sé que Luis es un vocacional de la mujer, un fanático de la mujer, como uno mismo, y si en algún momento juega a burlarse de su enamorado personaje, la verdad es que está muy dentro de él y no hace sino repetir ritos y ritmos del erotismo más tradicional, poniéndole a todo una fina moraleja paulina que le dicta la inercia moral de la raza. Lo que ha quedado evidente es el fanatismo por la mujer como única liberación de la reprimida y ahogante ternura masculina. En este film, Luis se libera y nos libera.

De la reflexión sobre el film de Berlanga nos quedan algunos corolarios: no hay perversiones. El hombre es una ternura reprimida. El erotismo no siempre es un elitismo. Vamos a prolongar estos corolarios.

No hay perversiones porque no hay pecado mortal. No hay pecado mortal porque no hay Dios. Porque no hay contra quién pecar. Dios sería la magnificación de nuestra naturaleza. La magnificación mediante el pecado. Dios nos haría grandiosos. Termina la tragedia griega cuando termina la fe en los dioses. Contra el frontón de Dios, rebotamos como pelotas ágiles y heroicas. Necesitamos el contraste de Dios. El pecado es el signo por el cual sabemos que somos grandes, trascendentes. Lo desolador es que no haya leyes, códigos, que no haya frontón. Somos pelotas que se pierden en el vacío.

La búsqueda del mal es la búsqueda de Dios, más que la búsqueda del diablo. Es forzar los límites de la naturaleza hasta que la naturaleza diga basta. A ver dónde está el final, la ley, lo inexorable. Pero no pasa nada. «Me resisto a amar una creación donde los niños son torturados», dice Camus. Es igual. Se puede torturar a un niño. Interviene la Ley, a lo sumo, la Justicia. Interviene el juez. Dios no interviene nunca. También decía Camus que Dios no existe, porque si existiese no serían necesarios los curas. Ni los jueces. La gran soledad del hombre es la imposibilidad de pecar. La gran soledad de un niño sería permanecer en una casa sin nadie, donde sus destrozos quedasen sin eco. «¿Qué sería de los niños sin la desobediencia?», decía Cocteau. Y yo me pregunto: ¿qué sería de un niño sin los azotes?

Buscamos y necesitamos el castigo, no sólo por natural masoquismo, como se cree, sino porque el castigo es la compañía. El castigo es el límite, la evidencia de Dios. Lo atroz no es el infierno, sino que no haya infierno. Estamos solos y provocamos a la naturaleza. Pero ya lo expresó el clásico: «Ah de la vida, nadie me responde».

No hay castigo, no hay Verdugo, y por lo tanto no hay perversiones. La naturaleza lo asume todo. Al hacernos inocentes nos anula. La perversión, la pretendida perversión, es una afirmación de la personalidad frente a Dios. Pero experimentamos trágicamente un mundo que no es trágico. No pasa nada. Nadie nos responde. El hombre muere, la muñeca flota y el incentivo sexual de su rostro pasa a otro individuo. El río de Heráclito, que en este caso es el Sena, pasa sin cesar. Heráclito dejó su pensamiento en ciento veintitantos fragmentos. Todos vienen a decir lo mismo: que la vida es un delicado equilibrio, una tensión, y que todo fluye. La perversión va contra esa fluencia, trata de ponerle diques a la especie. La perversión es la foto fija, la instantánea, la eternización de una fugacidad. La pornografía fija para siempre en couché el momento vertiginoso del coito. Es una ilusión. Los coitos siguen siendo vertiginosos.

En última instancia, la perversión sería un afán moral por detener el mundo, hacer que lo fugitivo permanezca y dure, cambiar el curso de las cosas, obrar contra natura, como comúnmente se dice de las perversiones. Contra la velocidad de la vida hacia la muerte, la reiteración en el mal, la insistencia de la perversión, el placer repetido, llevado más allá de sus propios límites. Tanto en Sade como en el moderno cine pornográfico, los personajes gozan más que en la vida. Es una lucha por detener el tiempo. La perversión es una meditación sobre la muerte.

El hombre, el macho, es una ternura reprimida, en cuanto que ha divorciado su sexualidad de su afectividad, cosa que la mujer no ha hecho. Dice Edgar Morin que el mono se hace cazador y el cazador se hace hombre. Éste es el trayecto que va del animal al ser humano. Entre el hombre y el mono, el eslabón perdido es el cazador. Ese ser rapaz que no es una cosa ni otra. El perfeccionamiento de la caza de la hominización. El hombre, luego, ha extrapolado su instinto depredador hacia el sexo, porque ya no hay nada que cazar, aparte la perdiz roja que cazan los snobs en domingo.

No sé si los antropólogos han estudiado esto: hasta qué punto el instinto depredador

pasa de la caza al sexo, en el hombre. La vida sexual de un donjuán, aunque no sea muy donjuán, tiene mucho de aventura cinegética. La sexualidad, una sexualidad entendida como botín, ha primado en el hombre sobre la afectividad. La mujer, aunque esto suene grave, sigue teniendo, en lo hondo, algo de pieza cobrada, para el hombre. Se redime este sentimiento profundo mediante la cultura, pero el sentimiento está ahí. El precio que paga el macho por el autohalago a su virilidad es la pérdida de la ternura. Hemos señalado también los factores sociales, muy importantes, que castran la afectividad masculina, pero en estos factores sociales actúa, asimismo, profundamente, la herencia antropológica, la inercia cinegética de la especie. La ternura masculina suele ser precaria, deficiente, torpe o inexistente. La mujer, que nunca fue cazadora, no ha desvinculado ternura de sexualidad. Es nuestro modelo.

Sólo ese modelo puede salvarnos.

El erotismo no siempre es un elitismo. Los obreros de la película cometen otra clase de aberraciones que el señorito, con la muñeca. O quizá las mismas aberraciones, pero sin ternura. La tendencia a la crueldad, a la aberración sexual, está en el hombre. Es la herencia prehumana. Pero ya hemos dicho que no hay perversiones. Ni aberraciones, ni crueldades. Es la llamada de la selva, el tirón del primate lo que nos abisma y da vértigo en esta clase de excesos. El hombre se emborracha de su origen. Por ahí busca a Dios, o le planta cara. Huye hacia arriba, deteniendo el tiempo, retardando la muerte mediante el placer o la crueldad, o huye hacia abajo, abandonándose al mono que le urge desde dentro. Está condenado a su origen y determinado por su muerte. He escrito que el divorcio sexualidad-afectividad se resuelve mediante la cultura. El sexo culturizado es el erotismo. El erotismo, en este sentido, es un elitismo. Pero sólo en este sentido, porque en su dimensión radical de reto a lo absoluto, el erotismo es común a la desesperación humana de todos los hombres y de todos los tiempos.

El erotismo no es un elitismo fundamentalmente. Sí lo es históricamente. Hemos dicho que los obreros que fornican con la muñeca, en serie, no han ascendido a la ternura. Su confinamiento de clase se lo impide. El dentista-intelectual, más civilizado, practica el erotismo como elitismo, le imprime ternura. Se realiza de alguna forma con la muñeca. Pero se realiza vicariamente, porque no ha sido capaz de dar esa ternura a ninguna mujer. Es el hombre de nuestro tiempo, muy trabajado por la cultura, muy erotizado, pero profundamente reprimido, aún, afectivamente impotente. Castrado.

Pero volvamos a la «habitación propia» de Virginia Woolf. Dice el poeta Johnn Donne, aquel dandy del XVI: «Qué casa en ruinas habita el hombre, habitando su propio cuerpo.» Shakespeare abunda en esta idea del cuerpo como casa del ser. Es obvio que cuando la mujer de nuestro siglo se queda a solas con su habitación propia, con su casa dentro de la casa, con lo que se queda a solas es con su propio cuerpo. El descubrimiento del cuerpo, el descubrimiento de la insufrible soledad del yo. Y el comercio con esa soledad, la masturbación.

La masturbación, en el hombre y en la mujer, supone, más que un comercio con el propio cuerpo, un comercio con la soledad, con la propia soledad. Hay masturbación porque la soledad es insufrible, hay masturbación porque hay deseo insatisfecho. Las cosas van a medias. El deseo siempre podría satisfacerse, compartirse. En todo caso, ese deseo insatisfecho crea el ámbito de la propia soledad, es soledad en acto, digamos. Si sólo se tratase de satisfacer una urgencia, la masturbación sería satisfactoria. No lo es. Deja una mayor secuela de soledad (que la moral ha llamado culpabilidad). Luego lo que se buscaba a través de la masturbación era compañía. La masturbación es un proyecto de compañía que hace la soledad. El proyecto fracasa y la soledad se ahonda.

No se sabe si la mujer moderna se masturba más que la mujer de otras épocas o si en nuestro tiempo se habla más de esto, la mujer lo confiesa, siquiera sea anónimamente, con más facilidad que antes. Las encuestas de Kinsey o Albert Ellis, de Serrano Vicéns en España, son sorprendentes. ¿Es la masturbación femenina un signo de nuestro tiempo, o sólo lo es su difusión? En cualquier caso es lo mismo. Hay más masturbación porque se habla más de ella o se habla más de ella porque hay más masturbación.

En cierta medida, tienen razón los hipócritas. Es más cierto lo que se conoce. Es menos cierto lo que no se conoce. La masturbación femenina es hoy, no diremos un problema, pero sí un fenómeno a considerar, porque se ha hecho evidente, se ha difundido se ha aceptado. La masturbación es uno de los caminos que tiene la mujer para conocerse a sí misma, a través de su sexualidad. ¿Y el hombre?

Ocurre que la sexualidad masculina es más evidente, más exterior, más precisa, fisiológicamente hablando. En el hombre, la masturbación, más que un camino para el conocimiento de su sexualidad, es una consecuencia de esa sexualidad, tan manifiesta. En la mujer tiene un valor de camino, de introspección, de indagación, por cuanto la sexualidad femenina, sobre ser más difusa y compleja, ha estado secularmente disimulada y complicada con conveniencias externas, sociales, morales, religiosas, etc. La moderna sexología no sólo no condena la masturbación —tan natural e irreprimible a ciertas edades—, sino que resalta su valor pedagógico en la mujer. La muchacha, la adolescente, no iniciada por padres ni educadores, torpemente iniciada por muchachos inexpertos, corre frecuente peligro de frustración sexual, de trauma, que a veces es definitivo y determina toda una falsa vocación, toda una vida. La fugaz homosexualidad adolescente y la masturbación son, así, los únicos caminos, tan defectuosos como eficaces, que llevan a la mujer al conocimiento de su cuerpo, al conocimiento de sí misma.

Sólo otra mujer puede pulsar con acierto el arpa incógnita de la sexualidad femenina adolescente. Sólo otra feminidad, o a veces la autofeminidad del autoerotismo. Difícilmente una masculinidad. Habrá menos masturbación femenina cuando haya más educación sexual, y no a la inversa.

Algunos primitivos castraban el clítoris de sus mujeres para hacerlas castas, para asegurarse su fidelidad. Aquellos primitivos sabían ya lo que aún no sabemos con fijeza nosotros: adónde está la clave del erotismo femenino. Freud, que es un genio desviado por su puritanismo judeocristiano, supone que los primitivos tenían razón al obrar así, ya que la sexualidad clitoridiana, el orgasmo clitoridiano, era una aberración para él, una consecuencia del equivocado y espontáneo erotismo infantil. Habría que

inducir esa carga erótica hacia la vagina para conseguir el orgasmo vaginal. Su discípula María Bonaparte, como Simone de Beauvoir, etc., todavía han especulado con ese fantasma del orgasmo vaginal, que sólo existe por extensión de la excitación clitoridiana. La mujer muy sensible sexualmente, puede reaccionar a cualquier contacto. La mujer menos sensible sólo reacciona al contacto directo del clitoris. La frígida es la que tiene una sensibilidad muy localizada, muy restringida, y sólo reacciona clitoridianamente en raros casos, o nunca.

La vagina carece de terminaciones nerviosas —esto es así porque de otro modo la mujer no podría soportar los dolores del parto—, y por lo tanto las emociones vaginales son en buena medida emotivas, exactamente, pero no fisiológicas. O sólo lo son por extensión del estímulo central clitoridiano. El orgasmo apenas existe en las hembras de las especies animales, y en la mujer es un hecho cultural tardío. Por todo esto es conveniente una exploración precoz de la propia sexualidad, por parte de la mujer, ya que esto suele dejarse a los azares del matrimonio, los noviazgos, eso que un novelista ha llamado «los contactos furtivos», y en la mayoría de los casos la experiencia resulta torcida y le proporciona a la interesada una mala información sobre sí misma.

Pero esto no es un libro de orientación sexual ni de vida sexual sana al uso. Me interesa más entender por qué ese afán de Freud y de toda la sexología tradicional por negar el orgasmo clitoridiano. Parece que de lo que se trata es de conseguir y ensalzar el orgasmo vaginal, conseguido mediante la cópula «académica», digamos, de la pareja. Es un último ensalzamiento de la unión perfecta, ideal, un último tributo a la mujer-idea, la consagración de alguna forma de matrimonio y la absolución de un acto que, pese a todo, se sigue considerando feo, vicioso, culpable. Esto por lo que se refiere al ala derecha, digamos, de la sexología. En cuanto al ala izquierda, que pudiera estar representada por la citada Simone de Beauvoir, es evidente que se pretende igualar a la mujer con el hombre en todos los aspectos, también en el fisiológico, y se considera un desmerecimiento el que la hembra no pueda conseguir su orgasmo mediante una cópula académica, como el varón. Otra forma de idealización del acto en general y de la mujer en particular. La izquierda es tan proclive como la derecha a estas idealizaciones, a estas sublimaciones, que en todo caso han hecho mucho daño al entendimiento real del problema.

La verdad que habría que aceptar es que el mundo no está bien hecho, que las especies se han adaptado y acoplado como han podido, que algunas se han extinguido por dificultades de acoplamiento y que nosotros no estamos mejor calculados. El hombre y la mujer presentan innumerables deficiencias en su mecánica erótica, deficiencias que tradicionalmente se han adjudicado a un plano psíquico, por una última inercia de la fe en el alma y por una resistencia profundamente reaccionaria a admitir la imperfección física de la especie en su momento más vital y sublimizado. Sólo en la moderna sexología, a partir de Wilhelm Reich (por citar al autor más tópico y difundido), hasta llegar a Masters y Johnson, se ha promocionado el orgasmo a costa de lo que sea, el orgasmo como necesidad vital que hay que conseguir de cualquier forma, como descarga eléctrica, nerviosa y emocional que el individuo requiere bajo peligro de neurosis. Ya Reich daba la consigna de conseguir el orgasmo a cualquier precio, por cualquier procedimiento.

En España, el doctor Marañón, dentro de una sexología tradicional, exaltó asimismo la unanimidad del orgasmo en la pareja, y millones de parejas se han frustrado en el difícil empeño por conseguir ese ideal (puro idealismo), que a veces se da, pero que no debe buscarse obsesivamente, ya que su busca impide la exploración de otros caminos. Importa el orgasmo unánime, pero importa más el orgasmo simplemente. Es nada menos que una noción religiosa lo que se pone en juego. Si el mundo lo ha hecho Dios tiene que estar bien hecho, y si está bien hecho, el orgasmo simultáneo es uno de sus momentos más afortunados. Pero resulta que a lo mejor nos regimos por el azar y la

necesidad y a nuestra inteligencia, a nuestra imaginación erótica corresponde la adecuada corrección de la naturaleza, la conquista cultural de niveles de placer y descarga que de ninguna forma consigue el mero instinto. Porque el mero instinto sólo busca la reproducción.

Hay que aceptar que el mundo no lo ha hecho una mano maestra, que el mundo no está bien hecho, que el universo es una progresión dialéctica hacia su realidad completa, o un eterno retorno en el cual la grandeza del hombre está en haber ideado y seguido la línea recta. Hay que aceptar, no ya que no somos ángeles, sino que tampoco somos demonios. No tenemos la perfección diabólica del ángel o del demonio. Sólo somos hombres: o sea, precarios. El viejo angelismo que relegaba el sexo en el hombre, lo ha heredado la sexología moderna que nos imagina una sexualidad perfecta. Ya que tenemos sexo, al menos que sea impecable. Bueno, pues ni siquiera eso. Resulta que nuestro sexo, que tanto nos ha costado aceptar, además es imperfecto. La humillación, así, se hace completa. Hay que aceptar la imperfección sexual de la especie —impotencia, homosexualidad, desajuste macho/hembra— porque es una de las últimas aceptaciones que nos llevan a mayor madurez humana y social.

En Freud coinciden como en pocos hombres el mundo antiguo y el mundo moderno. En él se entrecruzan dos ritmos de la Historia. Freud no hace sino secularizar una serie de dogmas religiosos. El pecado que las religiones remiten al pasado de la especie, al origen, el pecado original, Freud lo sitúa en la infancia. Venimos marcados por nuestras desviaciones de infancia. La epilepsia, en la Edad Media era demoníaca, era un caso de posesión. Casi toda perturbación psíquica, para Freud, es sexual, tiene su origen en el sexo. Se ha entendido a Freud, tópicamente, como el gran liberador de los tabúes sexuales. Es, por el contrario, el hombre que renueva en la humanidad, mediante el trámite científico, la vieja herencia culposa de las religiones judeocristianas.

El pecado hacía interesante al hombre y el psicoanálisis ha vuelto a hacerle interesante, cuando la ciencia, el laicismo y el marxismo habían desacralizado ya al individuo. Por el pecado éramos sagrados. El pecado era casi nuestra única forma de conversación con Dios. Orar es casi siempre arrepentirse de algo. O pedir algo. Orar es depender. Es una confesión de culpabilidad e indigencia manifiesta o latente. Al perder la noción de pecado, el hombre pierde su relación con Dios, y por lo tanto pierde su carácter sagrado. Freud nos devuelve la culpabilidad, deifica lo sagrado en el hombre. El éxito del psicoanálisis a niveles comerciales (su ya extinta moda en Estados Unidos) viene de que torna interesante al paciente.

El cristiano llevaba sus pecados al confesor como llevaba sus joyas al joyero: para que se las tasase. Había y hay un narcisismo implícito —implícitamente halagado— en todo ese comercio de la confesión, y ese narcisismo lo hereda y explota el psicoanálisis. Un dolor de tripa no es interesante ni para el que lo padece. Pero si el vientre nos duele porque estamos ejerciendo psíquicamente sobre nuestro intestino una retención fecal de carácter erótico-infantil, como supervivencia de un placer inconfesable o una culpa remota, eso ya es una novela. Hemos trocado un prosaico dolor de tripa en un argumento, nos hemos vuelto interesantes para nosotros mismos, para el médico y para los demás.

El gran acierto judaico del psicoanálisis es el halago que solapadamente ejerce sobre el enfermo (supuesto enfermo). Decía alguien de la música que nos inventa un pasado que no conocíamos. El psicoanálisis nos remite a un pasado que no teníamos, nos transforma en pequeños Edipos, nos mitologiza. Parece que está denunciando algo en nosotros, pero realmente está halagando nuestro ego con la complejidad de sus descubrimientos y lo intrincado de nuestra biografía. Así, toda sexualidad es culpable, y la medida de esa culpabilidad es la cópula ideal (prácticamente inexistente) en la cual el hombre y la mujer se unen sin culpa, armoniosamente, para un placer unánime y fecundo. Gracias al psicoanálisis volvemos a tener culpa, volvemos por lo tanto a tener alma. Y resulta que la sexualidad no es cosa del sexo, sino del alma, y una cópula perfecta, unánime y limpia, es el símbolo de un alma clara. La sexualidad ideal e imposible que propugna el psicoanálisis, frente a tantas formas de sexualidad perversa como descubre a diario en cualquiera, es el paradigma que nunca alcanzaremos.

Han vuelto a restablecerse así los viejos valores morales. Estamos de nuevo dentro del juego culpabilidad/castigo, que parecía había quedado abolido precisamente con el descubrimiento del subconsciente sexual de la especie. El psicoanálisis es el último refugio metafísico (con apariencia científica, ahora, que es lo que conviene) del alma y sus avatares. El psicoanálisis, que es en principio la crítica magistral de la sexualidad burguesa, crítica hecha por un genio como Freud, se convierte pronto en la herencia de esa sexualidad burguesa, de esa moral de la represión.

No se trata ya de ignorar o abolir el sexo, claro, sino de sublimarlo en unas formas casi imposibles y sospechosamente asépticas. De ahí el patrocinio del erotismo vaginal, que tanto ha atormentado a las mujeres y a los hombres. Al orgasmo perfecto ha de llegarse mediante la cópula. Todo lo demás es aberrante, malo, sucio, enfermizo y

neurótico. ¿Por qué? Porque el psicoanálisis parte —parte Freud— de un sentido culpable del sexo. Importa en el psicoanálisis redimir la sexualidad mediante lo apolíneo del acto, que evidentemente ha de ser un acto fecundante, reproductor. Todo lo demás, o sea el erotismo, las formas desvariantes de la sexualidad, el lujo imaginativo que en esencia es lo erótico, todo eso queda como sospechosamente culpable en el psicoanálisis tradicional, ortodoxo. Nace de perversiones infantiles, de traumas remotos, y va a dar en nuevas perversiones. Los curas nos amenazaban con la lepra, si insistíamos en la masturbación, y el psicoanalista nos amenaza con la locura.

Estamos en las mismas.

La herencia religiosa queda clara en la persona de Freud, y de su persona pasa a su ciencia. Para el psicoanálisis, como para la religión, el hombre por principio es culpable, tiene un origen sucio, que si no le viene del pecado original le viene de la confusa sexualidad incestuosa de la infancia. El hombre siempre tiene que purgar algo.

El psicoanálisis no viene a borrar la culpabilidad del hombre sino a renovarla y reformarla mediante la coartada científica (que muchas veces, en Freud y seguidores, no es sino literaria). Todavía estamos tratando de aclarar que no, que el hombre es naturalmente promiscuo, que el hombre no es un ángel ni un demonio, que esa suciedad originaria no es su culpa, sino su naturaleza, y que ni siquiera es suciedad, porque es vida.

Ante la presencia ya ineluctable del sexo, la moral ha optado porque tengamos, al menos, un sexo apolíneo, preciso, mecánico y angélico. Lo ideal parece que sigue siendo el rayo de sol pasando a través del cristal sin romperlo ni mancharlo. El ideal es la pareja, y dentro de la pareja, la cópula perfecta, armoniosa, el ballet sexual, lo cual requiere de la afirmación a ultranza del orgasmo vaginal, porque sin la existencia o facilidad del orgasmo vaginal se imponen las variantes, las perversiones, la imaginación o la frigidez y la desgracia.

Así, por razones que no tienen nada que ver con la fisiología, se ha hecho desgraciadas a millones de mujeres incapaces de llegar a tal orgasmo, cerrándoles de paso el camino para sus personales formas de placer y satisfacción, para un ejercicio libidinal que les es propio y que se les ha presentado como aberrante. El psicoanálisis es en este sentido el último reducto del puritanismo, lo cual no quiere decir que el psicoanálisis no sea uno de los grandes hallazgos de nuestro tiempo. Alguna vez he escrito humorísticamente que el psicoanálisis sirve para todo, menos para psicoanalizar a la gente.

Y esto en cierto modo es verdad. El propio Freud admitió que quizá nunca había curado a nadie y que el psicoanálisis podía dar grandes resultados con gente sana (aunque no sabemos dónde estaba para él esa gente sana). El psicoanálisis abre o entreabre nada menos que el costado en sombra de la humanidad, la parte del demonio, que diría Bataille, la irracionalidad, que durante siglos había sido reprimida o cultivada desviadamente. El psicoanálisis asume la riqueza de lo irracional, pero trata en seguida de racionalizarlo, y ésta es su gran contradicción.

El estado de la cuestión, hoy, es éste: debemos asumir nuestra condición absolutamente. Digo nuestra condición y no nuestra culpa, porque lo que hasta ahora se ha llamado culpa es simplemente naturaleza.

La imperfección sexual está en los animales y en las plantas. El mundo está haciéndose continuamente. En la naturaleza hay unas leyes, pero la marcha del mundo se rige tanto por esas leyes como por su continua transgresión. Lo que da dinamismo a todos los organismos vivos, lo que mantiene el milagroso equilibrio ecológico en que existimos, es tanto la constancia de unas leyes como la periódica transgresión de las mismas por la propia naturaleza. Porque hay mutaciones, hay combinaciones, hay riqueza, hay renovación. Esto está claro para la biología moderna. La naturaleza falta

continuamente a sus propias leyes, Einstein detectaba conductas «irracionales» en algunos átomos, y esas licencias poéticas del mundo físico, del mundo biológico, del mundo animal, vegetal y mineral —del mundo astral, incluso— son las que prolongan, enriquecen y multiplican la vida, salvándonos del peligro constante de la entropía. Es lo que la nueva moral tiene que asimilar para haber tomado conciencia absoluta de la verdad de nuestra condición y lo imprevisible de nuestra conducta.

Toda iglesia —religiosa, política, científica, etc.— tiende por el contrario, desde la izquierda y desde la derecha, a codificar el mundo, que no es un caos, pero tampoco es un logaritmo. La moral suele ser un sistema para tenerlo todo previsto. Cualquier moral. Lo que la moral menos soporta es la improvisación, la variación sobre el tema dado. Incluso una liberación sexual regulada es una represión. A la mujer, después de haberla violentado mediante siglos hacia la castidad, la santidad, la esclavitud, la ignorancia, la sumisión o la prostitución, ahora se la quiere violentar hacia una forma de sexualidad determinada, porque las demás se consideran aberrantes, aunque sean igualmente espontáneas y naturales. O más. El mito del orgasmo vaginal es el último mito alienante que gravita sobre la mujer de hoy.

E] dilema orgasmo vaginal/orgasmo clitoridiano ha sido superado, no en favor de una tesis o de la otra (aunque la tesis clitoridiana parece científicamente cierta), sino porque se ha convertido en un problema moral, religioso, ha ascendido a otro plano y ya no es biología, sino casi metafísica.

Es sospechoso que todo el pensamiento ortodoxo —también el ortodoxo de izquierdas— haya optado por el orgasmo vaginal, mientras que el pensamiento heterodoxo, libre, de la llamada nueva izquierda, propugna la tesis clitoridiana. En cualquier caso, es igual que el orgasmo vaginal, tan controvertido, exista o no exista, porque lo que ha quedado claro en la vieja disputa es que hay unas fuerzas interesadas en encontrarle al sexo alguna forma de ortodoxia. El orgasmo vaginal es la última mística de la feminidad, por utilizar, a otros efectos, la famosa expresión de Betty Friedan. ¿Y el orgasmo clitoridiano? También sería una mística alienante de la feminidad si quisiéramos imponerlo como norma. Pero orgasmo clitoridiano implica libertad, improvisación, imaginación, la lucha por el orgasmo a todos los niveles y por todos los procedimientos. Aunque no vamos a caer, en fin, en la ingenuidad de defender a ultranza una u otra tesis (al margen de nuestras convicciones empíricas), sino que queremos, en principio, denunciar el carácter mesiánico de la disputa y, finalmente, dejar al ser humano en libertad, en esto como en todo, para que tome sus propias iniciativas y profundice sus propias experiencias, lejos de todo arbitrio o dogmatismo científico, pseudocientífico, moral, religioso, etc.

Las viejas polémicas morales han tenido su último rebrote en un campo que parecía meramente técnico: la naturaleza del orgasmo femenino. Pero la moral es siempre maquiavélica y vuelve a agazaparse allí donde más lejos habíamos huido de ella. Desde el momento en que la polémica se ha tornado espiritualista, sublime, ha dejado de interesarnos. Todo lo que no sea abandonar al hombre y a la mujer a su libertad es represión, aunque sea represión en nombre de futuras libertades.

Frente al tema de la masturbación, quisiera tratar aquí el tema contrario de lo que Stendhal llamaba el fiasco. La masturbación es la realización en solitario. El fiasco es el fracaso en compañía. Dos situaciones antípodas, siquiera sea desde un punto de vista anecdótico, aunque no sólo eso.

En *Del Amor* y en sus libros de memorias, Stendhal llama fiasco a la impotencia sexual masculina transitoria, a la incapacidad de hacer el amor en circunstancias óptimas, o precisamente por eso, por lo óptimo de la situación. Todos los hombres hemos conocido esto. Es la impotencia ocasional creada por una inhibición de circunstancias, por el impacto psíquico que nos crea una determinada mujer, una determinada situación externa o interna. «¿Es que no te gusta bastante?», suelen preguntar ellas con encantadora e irritante ignorancia de los mecanismos masculinos.

Es precisamente todo lo contrario. Es precisamente porque una mujer nos gusta mucho o nos fascina por lo que el sexo se inhibe de inminencia. Del mismo modo ocurre con la inteligencia, cuando se trata de improvisar una frase en un álbum y al más ingenioso no se le ocurre nada. Esta comparación banal tiene su sentido por cuanto nos remite al carácter de improvisación y exhibición que el acto sexual tiene siempre para el hombre. Una mujer, en el amor, está en el momento álgido de su vida, está totalmente en la cosa, es sólo ella y toda ella. Aquello no es una improvisación, sino la realidad plena, vital, absoluta, de su vida, de su ser, de su sexualidad. Para el hombre, por la inercia venatoria de que hablamos en otro momento, la cópula es siempre una improvisación, como la muerte de la pieza en la caza, por muy premeditados que estén ambos eventos. El hombre no ha podido despojar al acto sexual de su carácter episódico, improvisado, por inercias ancestrales y por deformaciones sociales posteriores.

De ahí la autorrepresión de la ternura, de que hablábamos a propósito del film de Berlanga, y de ahí el fiasco, el sentido de inminencia que le inhibe a veces sexualmente. También en la mujer se da esto, en forma de frigidez, pero es por todo lo

contrario: por ausencia de una situación óptima. El hombre, cuanto más óptima sea la situación, más fácilmente puede fracasar, pues alía a las grandes situaciones un mayor sentido de exhibicionismo, que es lo que le autodestruye.

Paradójicamente, pero no tan paradójicamente, el hombre triunfa mejor con una mujer que le gusta menos, o a la que ya está acostumbrado. La más óptima de las situaciones, para el varón, no es la situación óptima. El hombre se pasa la vida buscando mujeres inéditas, y la verdad es que le va mejor con las habituales. Stendhal nos cuenta algunos de sus fiascos: con una gran dama, con una gran meretriz. Lo excepcional y ansiado de la situación le lleva siempre al fiasco.

Claro que esto no es una ley universal. Hay caballeros que pueden con todo. Para curarse de novedades lo mejor es el hábito de la novedad. Cuando se debuta cada día, ya no se debuta nunca. Pero el pobre Stendhal no tenía demasiadas oportunidades de debutar, según se deduce de cuanto ha escrito. Los modernos readaptadores de parejas, en Estados Unidos, tienden a crear intimidad, hábito, vulgaridad, digamos, en la relación de un hombre y una mujer, para eliminar el pathos del encuentro, que puede producir frigidez o impotencia. Claro que esto es triste, pues siempre tiene más atractivo un encuentro con pathos, pero hay que optar entre lo uno y lo otro, o crear el pathos después, cuando la confianza y la seguridad están ganadas.

El hombre sensible —Stendhal— fracasa más que el gañán, obviamente, y se le crean mayores inminencias e inhibiciones, pero es cierto y universal que el buen amante no es el que necesita desfogarse gloriosamente una noche, sino el que acude al lecho un poco deportivamente, sin urgencias, apremios ni excepcionalidades, sin necesidad de exhibición.

Aparte la impotencia real, nerviosa, permanente, que no vamos a estudiar aquí en absoluto, la impotencia transitoria, psíquica, el fiasco stendhaliano, nos dan, como digo, y de acuerdo con el ejemplo del ingenio y del álbum, las claves de la actuación sexual masculina: improvisación y exhibicionismo.

En la mujer, por el contrario, suele haber sentido de la permanencia y rubor. Qué difícil es, con todas estas disparidades, la armonía de la cópula que criticábamos páginas atrás. Con el matrimonio, el acto sexual deja de ser improvisación y exhibición, para el hombre, pierde su carácter circense, gimnástico, y esto es lo que quizá buscamos los hombres, inconscientemente, en el matrimonio. Pero con la confianza ganada, ganamos también el tedio, pues el sentido azaroso del episodio sexual está muy arraigado en la masculinidad, para bien y para mal del macho.

«Seguro azar», llamaba un poeta español al amor. Cuando el azar es ya seguro, deja de ser azar y pierde interés. Cuando recobramos el sentido fascinante del azar, hemos vuelto a perder la seguridad y a lo mejor nos amenaza el fantasma del fiasco. Cuando Salinas escribió «seguro azar», aunque se refiriese al destino amoroso, estaba quizá involuntariamente fijando las condiciones óptimas para la cópula. Azar, pero seguro. Seguridad salpicada de azares. Eso es o quiere ser toda unión duradera, matrimonial o no, y durante algún tiempo lo es, pero propugnar a ultranza la idealidad de la pareja es tan sospechoso como la idealización del orgasmo unánime que comentábamos antes. Es la misma cosa.

El azar y la necesidad. Un binomio ya tópico en la cultura más difundida de nuestro tiempo. El azar, la transgresión de las leyes establecidas en la naturaleza.

La naturaleza, lo hemos escrito más arriba, vive tanto de sus leyes como de sus transgresiones. El sentido, el instinto y la necesidad del azar están inscritos profundamente en todo lo creado. También en el hombre y la mujer. Y esta lucha entre el azar y la permanencia es el desgarrón dramático de la sexualidad humana, que sólo se restaña a medias con el erotismo.

Por eso el erotismo, que creo haber calificado de lujoso en este libro, es una necesidad profunda de la especie, como todos los lujos.

El exhibicionismo sexual del hombre, tan estudiado antes y después de Freud, es una secuela legítima de los ritos de captación que se dan en todas las especies, y que tienen como ejemplo típico el despliegue de la cola del pavo real. El exhibicionismo no es fatuo, sino profundo, sólo que la hembra está dotada de montaje exhibicionista en su anatomía —senos, caderas, etc.— mientras que en el hombre, que no tiene la cola del pavo real, el despliegue ha de hacerse a costa del propio sexo, y esta doble función del aparato genital masculino —exhibición y actuación— es quizás una de las determinantes de su ocasional fracaso.

Hemos contrapuesto, de pasada, el rubor femenino al exhibicionismo masculino. En el fondo, naturalmente, son la misma cosa. El exhibicionismo del macho toma la más catastrófica forma del rubor con el fiasco. El rubor femenino se transforma frecuentemente, de modo ambivalente, en arma de seducción. Es utilizado e hipertrofiado deliberadamente por la mujer. Pertenece todo ello a los mecanismos y ritos pre-sexuales de la especie, de las especies.

El fiasco stendhaliano ha creado muchos traumas, muchos problemas, ha roto muchas vidas, ha determinado muchas conductas, en el hombre que lo ha sufrido y en la mujer que lo ha presenciado, y es otra de las claves pueriles e inconfesadas, más que inconfesables, de la tragedia sexual de Occidente. El costumbrismo teatral, literario y cinematográfico está lleno de chistes e ironías sobre el fiasco, pero sólo muy modernamente se ha empezado a tratar con cierto aporte de ciencia o de experiencia psicológica. El amor, también en lo escuetamente sexual, es seguro azar, como intuía el poeta, y el delicado equilibrio entre azar y seguridad, entre azar y necesidad, es nada menos que una de las claves del erotismo. Porque la mera necesidad no es erotismo. La mera seguridad mata todo erotismo. Y el azar como mística tampoco es erotismo, porque el erotismo supone una cultura, o sea una continuidad, una tradición. El erotismo, contra lo que se cree, y en un sentido insospechado, es conservador.

En otro momento de este libro nos hemos preguntado si el erotismo es un elitismo. Ahora nos preguntamos (y casi lo afirmamos) si el erotismo es un conservadurismo. No creo en los libros escritos para rellenar un esquema, una escaleta previa. El libro escrito para probar algo, se resiente siempre de sus seguridades. Por el contrario, aquí hemos querido hacer una mera divagación en torno al erotismo para preguntarnos qué cosa sea el erotismo, pero sin saberlo previamente ni tratar de fijarlo para siempre.

La primera vislumbre a que vamos llegando de manera natural, sin forzar las cosas, sin perder el modo abierto de la divagación, del pensamiento espontáneo (que no ocioso ni perezoso) es que el erotismo no es sino el poder metaforizante de la sexualidad humana. Ni zoología ni cerebralismo. Pues bien, ese poder metaforizante, que es el erotismo, o del cual nace, no es un elitismo por cuanto se produce en todo hombre y es como una lumbre natural que da su sexualidad, ya sea ésta saludable o viciosa. Pero sí es un elitismo, el erotismo, en cuanto que sólo algunas clases, algunos individuos, algunas épocas han sabido y podido cultivarlo, aislarlo, profundizarlo, hacer de él una cultura. Señalábamos a propósito de la película de Berlanga que la gran alienación sexual de la clase proletaria está, más que en sus limitadas posibilidades de intercambio sexual, en su confinamiento cultural, imaginativo, dentro de una sexualidad primaria, elemental, zoológica. El erotismo del hombre elemental, existente sin duda, no es todavía una cultura.

El erotismo, históricamente, es un elitismo. ¿Es también un conservadurismo? ¿Es conservador el erotismo? Lo es como toda cultura, lo es en cuanto vive de una herencia, ha nacido de un aprendizaje. Decían las madres de antaño, negándose a aleccionar a los hijos: «Esas cosas se aprenden solas.» No, no se aprenden solas. Lo que se transmitían de generación a generación no era una sabiduría, sino una ignorancia.

El erotismo no es posible sin una tradición, sin una experiencia. Y no me refiero solamente a la experiencia milenaria de la humanidad, sino al más modesto milenarismo improvisado de una pareja. En los primeros encuentros de un hombre y una mujer hay emoción, deseo, expectación, sorpresa, inminencia, pero no suele haber erotismo. El erotismo requiere calma, tiempo, historia (aunque sea una breve historia larguísima de una semana). El erotismo, pues, es conservador, se alimenta del pasado en cuanto que no es sino la imaginación trabajando sobre la experiencia. (Como la poesía, por otra parte.)

Pero el erotismo es progresista (por utilizar un trivial término de moda), avanza hacia el futuro, hace revolución, rompe moldes, libera al hombre y a la mujer en cuanto que de las experiencias de una pareja —misteriosamente difundidas, pero difundidas—, se alimentarán luego miles de parejas. Y es revolucionario, sobre todo, porque está poniendo en ejercicio las facultades imaginativas, metaforizantes, liberatorias, anticonvencionales, del hombre, de la mujer y de la tradición sexual, sea la que sea, en que se encuentren insertos.

El erotismo pone en cuestión toda la sexualidad tradicional (y la moral correspondiente, por supuesto) y ya sólo por esto tiene un valor subversivo. El erotismo es la crítica de la sexualidad, digamos. Durante todo este libro he insistido mucho en el carácter creativo, lírico, metaforizante, del erotismo, pero quizás ha llegado el momento de poner el énfasis en su otra dimensión, que es la dimensión crítica, lo que el erotismo tiene de corrección, subversión y algarada frente a una moral burguesa con muchos siglos de tradición. Y, lo que es más hondo, frente a una sexualidad primaria, conservadora, que está en la naturaleza humana como querencia inevitable de la especie, luchando con otras querencias más positivas.

El erotismo es en cierto modo el movimiento dialéctico de la relación sexual, la puesta en cuestión de una vieja tesis reproductora, por una antítesis crítica, siempre hacia una síntesis imaginativa posterior. Ya Adorno ha elucidado bien lo que en el juego

hegeliano hay de truco ingenuo, de convencional juego de contrarios, de falso azar mental que parece arriesgarse y no se arriesga. Adorno, con dialéctica negativa, ve lo que Hegel y su herencia tiene de mecanismo intelectual hábil y mentiroso, de riesgo previsto como la ruleta, donde la banca parece jugárselo todo con el cliente, pero no se juega nada. Por eso no sé si vale la terminología que acabo de utilizar, pero sí servirá al menos para entendernos. La palabra «crítica» es la más vigente y acreditada en todo el pensamiento moderno, y el erotismo es innegablemente la crítica de la sexualidad elemental y tradicional. Es, digamos, la obra abierta del sexo. El erotismo rompe el ciclo, el círculo, el periplo previsto de la sexualidad, y lo rompe mediante la imaginación hedonista.

Hemos dicho en otro momento que no hay perversiones, que el hombre lucha dramáticamente por salirse de las leyes inalterables de la naturaleza, pero también hemos dicho (este libro se va haciendo por deducción, no por programa) que la naturaleza vive tanto de sus leyes como de sus transgresiones. Digamos que el erotismo es una sexualidad que se acoge más a la transgresión que a la ley. Así como la sexualidad tradicional (religiosa, burguesa, medieval, racionalista, incluso freudiana) vive dentro de unas leyes que generalmente ni siquiera conoce, el erotismo pone la sexualidad en la transgresión, a salvo de las leyes.

Don Juan cree burlar esas leyes mediante la pluralidad. No hace más que dibujar fintas entre ellas, pero está dentro del ámbito general de la ley. El amante erótico de una sola mujer, imaginativo, consciente y con sentido de la transgresión, sería mucho más terrorista sexual que Don Juan.

No necesito advertir que cuando utilizo aquí el término «transgresión» sólo muy relativamente puede entenderse lo que Bataille entiende por tal. En Bataille, la transgresión tiene un sentido más religioso, sacrílego a veces, del que en nuestro caso carece. Sólo quiero decir, y ya lo he dicho, que en el juego ley/transgresión que teje todo el universo vivo, el erotismo se pone más de la parte de la transgresión que de la parte de la ley.

He citado a Stendhal no hace mucho, a propósito del fiasco, y su famosa teoría de las cristalizaciones puede servirnos, por contraste, para explicar lo que es (lo que no es) el erotismo. Stendhal descubre un día cómo cualquier brizna o palito caídos en el terreno de unas minas de sal, acaban recubiertos de mineral cristalizado. Con espíritu ilustrado y deductivo piensa que eso es el amor: una brizna caída en nuestra alma, un sentimiento que sometemos a un proceso de cristalización, hasta transformarlo en otra cosa, hasta idealizarlo. Muy positivista y muy romántico. Se trata de ejemplificar un sentimiento centrípeto del alma según el cual el amor es una concentración de energías e idealidades en torno de algo muy íntimo e incluso pequeño.

Bien, pues puede que el erotismo sea todo lo contrario del amor. El sentimiento amoroso supone un movimiento centrípeto, efectivamente, mientras que el sentimiento erótico supone un movimiento centrífugo. Hemos dicho que el erotismo es el poder metaforizante de la sexualidad humana. En lugar de recubrir, encubrir y hermetizar la cosa amada —un cuerpo, un alma, un ser—, el erotismo la pone en contacto con todos los cuerpos, con todas las almas, con todos los seres, mediante sinestesias incesantes. El erotismo es una apertura al mundo, un relacionar lo amado con el universo, una complicación progresiva, un hacer de todo metáfora de todo.

No quiero decir banalmente que el erotismo sea todo lo contrario del amor. Pero como movimientos absolutos sí lo son. El erotismo puede darse dentro del amor, el amor puede nacer dentro del erotismo. Lo uno puede ser ámbito de lo otro, y es óptimo que lo sea. Mas como movimientos absolutos —repito— se contraponen, sobre todo si aceptamos la teoría de la cristalización.

El amor cristaliza, encanta, enhechiza, hermetiza a la persona amada, al cuerpo amado. El erotismo lo difunde, lo expande, lo metaforiza. En toda la poesía tradicional,

la naturaleza, los ríos, los lagos, los mares, los bosques, las perlas, la luna, las flores y los frutos no son sino pálidas imitaciones de los encantos de la amada, convertida en criatura central del universo. En la lírica moderna —luego lo veremos en un gran poeta erótico de nuestro tiempo—, el cuerpo de la mujer se enriquece con equivalencias constantes respecto de los dones del mundo. Sus glúteos son «dos frescas mitades de manzana». Las manzanas ya no desmerecen ni palidecen junto al desnudo de la amada, sino que los glúteos se metamorfosean en manzanas, y así tenemos un juego de simetrías metafóricas que enriquece el mundo por ambas partes.

El erotismo moderno y metaforizante, pues, hace la crítica del amor tradicional, idealista, teocentrista («Melibeo soy y en Melibea creo») y lo convierte en un amor hedonista, lúcido, abierto, relativista, donde todo está en relación con todo. La amada no es amada por superar la gracia de la manzana, sino que asciende a amada porque asciende a manzana, porque su rostro tiene calidad «de manzana furiosa».

Con el erotismo estamos, pues, más cerca de la verdad, más abiertos al mundo. En este sentido, el erotismo es la crítica del idealismo.

Al denunciar la cópula ideal como un último subterfugio del idealismo, como una absolución moral que nos quiere perfectos en nuestra impureza, ya que no puros, pudiéramos hacer extensiva esta denuncia a la relación ideal, a lo que no es mero sexo, sino persona. Antes se cantaba el largo noviazgo (sin comercio sexual), la compenetración humana de la pareja, porque perseguía una idealidad, un amor como Idea y como ideal. El sexo sólo podía ser absuelto al quedar integrado en una armonía total de movimientos recíprocos de dos almas. Dentro de este ballet psicológico, el acto sexual era un gesto más, y no el más importante.

Se trata, evidentemente —se trataba— de quitarle a la sexualidad su relieve, matando así el erotismo. El sexo existe, claro, pero debe integrarse en un mecanismo espiritual superior. Esto, con toda su apariencia de «humanismo», no es sino otra manifestación de culpa sexual, del complejo de culpabilidad, no de la especie, pero sí de una ancha y secular cultura.

Pues bien, superado este engaño, resurge en la nueva moral progresista que establece asimismo la comunicación profunda de la pareja —propiciada por la nueva escalada cultural de la mujer—, a niveles intelectuales, ideológicos, políticos, etc. Comunicación muy deseable, en efecto, pero que no se debe exigir —como no se debe exigir nunca el óptimo— de manera implacable, ya que esta exigencia acaba creando nuevas frustraciones tan pueriles como las que creaba la vieja exigencia espiritualista de la compenetración de almas. Y, sobre todo, porque existe la sospecha de que se trata de la misma cosa.

El puritanismo espiritual se ha trocado en puritanismo intelectual. Estamos en las mismas. Hay una conclusión de los estructuralistas que yo he utilizado mucho, y según la cual una relación apasionada entre dos seres mediocres es mucho más generadora de signos que una amistad intelectual. En una palabra, es más rica. Esto nos lleva, en principio, a comprender toda clase de uniones «desiguales», que efectivamente lo son —las comillas se refieren a lo manido de la frase—, porque una premisa del erotismo es la diversidad, que ya el poeta llamó «sirena de la vida».

El erotismo, que actúa siempre imaginativamente, busca lo esencialmente otro, como hemos anotado al principio de este libro. Dice Heidegger que el hombre es un ser de lejanías. La sexualidad humana es una sexualidad de lejanías. Eso es el erotismo: una sexualidad de lejanías. Una sexualidad imaginativa, distante, ensoñadora, que establece geografías y diferencias (para hacer de ellas afinidades y equivalencias) entre el deseo y el objeto, entre la realidad y el deseo.

El señorito que persigue criadas, el solterón que se casa con una cocinera, no siempre obran dentro de una picaresca sexual que les ha asignado el costumbrismo, sino que en ellos actúa —aunque muy pobremente— la constante distanciadora, poetizadora, del erotismo. Buscan a la mujer distante, a la mujer de otra clase social, de otro mundo, de otra cultura (no hay falta de cultura, no hay ignorancia absoluta, sino disparidad de culturas). El que puede se casa con una princesa negra. El que no puede otra cosa, se casa con la criada. Son dos formas de huida, son dos huidas líricas. Es la misma búsqueda de la mujer distante, de la distancia erotizante. Y ya hemos visto que cuando la mujer es cercana, inmediata, cotidiana, practicable, la imaginación erótica la aleja mediante el trámite de las comparaciones puramente verbales (que nunca son puramente verbales, claro): muñeca, gitana, gatita.

Sólo el puritanismo clasista impone uniones iguales entre iguales, y sólo ahora el puritanismo progresista —heredero burgués del otro— impone uniones al mismo nivel intelectual y político, e incluso impone la evangelización del otro, su conversión a la causa estética o política, para hacer de la pareja ese monstruo de dos espaldas que vio alguien en la cópula, y que intelectualmente sería un monstruo de dos cabezas y un solo pensamiento. Desgraciadamente, estos monstruos transitan ya por nuestro mundo intelectual.

He escrito que lo óptimo, efectivamente, es la unanimidad intelectual de la pareja, pero el peligro de los óptimos es que se conviertan en peticiones de principio. La dictadura de lo óptimo es la peor de las dictaduras. El dictador actúa siempre en nombre de lo óptimo, cuando los pueblos serían más felices con lo llevadero. El mito de la simultaneidad ideológica de la pareja es el nuevo mito puritano y absolutista que está arruinando algunas vidas. No sólo por el absolutismo larvado que porta siempre lo óptimo, sino porque ese absolutismo es contrario a la relación erótica, sustituye la riqueza de los signos por el rigor de las ideas. La relación intelectual laboriosa puede ser fundamentalmente contraria al erotismo, aunque no necesariamente, claro. Dependerá de las cargas, descargas y reacciones eróticas de la pareja. Mas, en principio, esa relación de base o ámbito intelectual puede atentarse contra el origen irracional del erotismo metaforizante, puede empobrecer la relación.

No es cierto en absoluto que el erotismo se desarrolle a favor de las afinidades. Si el erotismo llega a reteñir una relación intelectual, habremos logrado el óptimo, pero si, por el contrario, la relación erótica se malversa en intelectualismo, corremos el peligro de que se empobrezca o seque. En principio, parece indudable que el erotismo trabaja mejor a favor de lo inesperado, de lo sorprendente, de lo distinto, y la imaginación es más fecunda cuando actúa sobre mundos que, siéndole afines, no le son paralelos.

La diversidad, sirena de la vida que propugnaba el poeta y que es base, motivo o estímulo del erotismo, no es necesariamente diversidad de cuerpos, de seres (aunque de esto también hablaremos), pero sí es siempre diversidad respecto del otro ser, respecto del objeto erótico.

El viejo cuento del rey que se enamora de la pastora no es sino la encarnación —no cuajada culturalmente— de un mito que no sé si está por buscar o está ya deshecho, y es el mito del erotismo, nada menos, el mito de la diversidad, la imaginación y la distancia. El hombre como ser de lejanías. ¿Y qué mayor lejanía erótica, para un rey, que una pastora? El pastor sueña con las perfumadas mujeres de la Corte y el rey sueña con la perdida pastora de los montes. El hombre es un ser de lejanías. Está siempre al otro extremo de donde está. Admitir esto es conocer en buena medida la dimensión humana y en su medida total la dimensión erótica. Por eso el matrimonio, la igualdad espiritual, intelectual o política de la pareja, toda sanción social basada en afinidades, va en contra del erotismo. Todo lo que aproxima, mata, en este aspecto, no porque defendamos aquí una vagarosidad románticoide de vanos fantasmas de niebla y luz, sino porque la sociedad y la vida, con buen sentido burgués, han resuelto el trámite sexual simplificándolo, para bien de la especie y de la comunidad, y han sacrificado la dimensión erótica del hombre, que es nada menos que la dimensión creadora, y todo esto hay que reivindicarlo.

El matrimonio acorta distancias, la sociedad acorta fechas, y las morales de vanguardia, con preocupación más social y política que otra cosa, patrocinan esas parejas unánimes. Por su parte, la llamada sexualidad de vanguardia también lo hace así, creyendo que propicia una unión más perfecta, y cayendo sin saberlo (o sabiéndolo) en la vieja preceptiva espiritualista. Todo trabaja a favor del sexo y en contra del erotismo, en nuestra sociedad.

La igualdad de mentes, como la igualdad de sangres, es un elitismo y tiende a crear una raza superior o aparte, aun cuando lo haga en función de la comunidad o del comunismo. Sólo en la promiscuidad está la salvación. El erotismo es subversivo y salvador porque tiende a poner en comunicación lo diferente con lo diferente. Es imaginativo. La promiscuidad de razas, de niveles culturales, de clases, realiza el ideal lírico del erotismo y, por otra parte, propicia la verdadera comunicación de la humanidad. No hay uniones desiguales. Todas las verdaderas uniones lo son. Una unión que no sea desigual no es una unión. Es un mero paralelismo, como el de la pareja de carabineros. Nada más.

La unanimidad intelectual que defendemos como óptima, a pesar de todo, esconde, para ser tal óptimo, profundas diferencias de carácter, temperamento, personalidad, u otras más visibles —raza, clase social, etcétera—, de modo que será una unanimidad enriquecida de disparidades. Toda la buena y la mala literatura están pobladas de uniones desiguales: príncipe con mendiga, ingeniero con mecanógrafa, millonaria con playboy. Esto, se lo hayan planteado o no los autores, responde al instinto profundo del erotismo, a la fuerza erótica, imaginativa, de la unión desigual, a la riqueza sugerente de lo diverso. Sobre el matrimonio de un funcionario de Hacienda con una funcionaria de Hacienda se han escrito menos novelas. Claro que con esto tampoco defendemos ninguna suerte de exotismo mediocre y comercial, pero ese exotismo mediocre y comercial de ciertos libros —Pierre Loti en otro tiempo, Vicky Baum en el nuestro— es la degradación de algo muy auténtico: la exigencia y el motor de diversidad que rige en el erotismo.

El erotismo es una creación en cuanto que trabaja con materiales insospechados, como todos los artistas. De unos aceites y unos colores, Velázquez hace un rey. Eso es el erotismo.

El erotismo, pues, no sólo patrocina un mestizaje social y cultural, sino que propicia la diversidad de las experiencias, la pluralidad de los cuerpos. El mito del amor único en toda una vida (o una de nuestras múltiples vidas dedicada a cada amor) es sin duda un mito idealista que más que personas maneja ideas de personas.

Contra eso va el instinto erótico y, por supuesto, el erotismo ejercido como cultura. Todo ser es único, insustituible, prodigioso, sagrado. Todo ser es insustituible a condición de que se le sustituya. Si se le entroniza se vuelve intocable, sacral, mítico, se despersonaliza y cobra el carácter dictatorial de lo óptimo, de que hablábamos antes, el carácter tiránico de lo mejor. Lo mejor no existe y a un ser se le exorciza con otro, como sabe cualquier muchachita que llora amores hasta que otro amor viene a secarle el llanto. Esta sabiduría elemental de la gente responde a una verdad profunda. El carácter absoluto, y por lo tanto diabólico, que puede cobrar un ser, sólo se exorciza con otro ser. El erotismo es un humanismo. Nos hemos preguntado antes si el erotismo es un elitismo, si el erotismo es un conservatismo. No son preguntas de hueca trascendencia, sino trucos para ir confrontando el erotismo con una serie de nociones culturales y obtener algo de esa confrontación.

Ahora podríamos preguntarnos —o afirmar ya— que el erotismo es un socialismo y es un humanismo. (El socialismo en sí es un humanismo.) El erotismo es un socialismo en cuanto que, como decimos más arriba, patrocina el mestizaje social. De este mestizaje cultural, ideológico, sentimental, ha de salir sin duda, una nueva conciencia social. (No nos ocupamos ahora para nada, naturalmente, de la progenie resultante de esas posibles uniones «desiguales», porque el tema, aunque muy interesante, requiere un tratamiento étnico que en absoluto es ni puede ser el nuestro).

Y el erotismo es un humanismo por cuanto huye de la entronización idealista, «medieval», de un ser —así se llegó hasta «los milagros de Nuestra Señora», de Berceo—, de un sexo personal, y patrocina la diversidad de las criaturas amorosas, de las criaturas amadas. Esto, ya digo, está como instinto en el fondo erótico de la especie, y está como conducta en el erotismo cultivado, razonado y culto. Nos encontramos, claro es, muy cerca de la frivolidad de las uniones fugaces, muy cerca de la promiscuidad sexual de nuestro tiempo, y por eso el tema es delicado, pero hay que bordear el peligro de esas trivializaciones y decir directamente que, si el destino del cuerpo es otro cuerpo, según el verso del poeta que hemos citado en otro momento del libro, el destino del cuerpo son realmente los cuerpos, y la confinación de una vida sexual personal a una sola y única experiencia, a lo largo de toda la existencia, es una de las últimas aberraciones tribales que subsisten en nuestra sociedad.

Lo de que el hombre es un ser social puede hacerse extensivo al sexo, e incluso cabe utilizar la boutade de una frívola, que he repetido mucho: «Lo bueno del sexo es que se conoce gente.» Seguramente, la frívola no sospechaba la profundidad de su boutade. Lo bueno del sexo, sí, es que se conoce gente. Y el que se conozca a una sola persona —esposa, esposo, novia, novio, amante— es ya conocer gente, entrar en contacto vertiginoso con nuestra propia especie. Pero esto de la unicidad tiene el peligro, ya está dicho, de la sacralización, de la entronización, de la tiranía por una parte o por ambas, tiranía positiva o negativa, pero en todo caso diabólica, frustrante, castrante por la sola razón de que cercena el instinto social del sexo y la dimensión imaginativa del erotismo, en la que tanto hemos insistido a través de este libro, como que no otro es el tema de estas páginas.

Si mediante el sexo, y sólo mediante él, nos sumergimos vertiginosamente en nuestra especie, tomamos conciencia gozosa y angustiosa de ella, mediante el erotismo nos sumergimos en el universo todo, en la realidad y la imaginación, y liberamos nuestra capacidad de emparentamiento con todo lo que existe y, por supuesto, con todo lo que no existe.

Lo bueno del sexo es que se conoce gente. Eso ya es el erotismo. La que lo dijo

acababa de formular el carácter social del erotismo, en un sentido profundo de la palabra social. Cada ser humano es un planeta para otro ser humano. El hombre es sagrado para el hombre. También los seres no humanos, e incluso las cosas, son planetas, mundos, vidas que quisiéramos vivir, pero sólo nos es dada la frecuentación de nuestros semejantes y tener una sola experiencia sexual en la vida es tan monstruoso como tener una sola amistad o una sola admiración. Es tomar la parte por el todo, pero no en el sentido lírico (erótico) de la poesía, sino en el sentido restringido del idealismo. Se cristaliza en un ser la esencia de los seres. El ser es toda la humanidad, una mujer es todas las mujeres, y esta experiencia por reducción degenera en seguida en el fenómeno inverso: puesto que en la amada están constituidas todas las amadas, todos los amores y todo el amor, puesto que todo eso la integra, resulta que ella acaba siendo, no el crisol y resumen de todo eso, sino la única criatura intocable, sagrada, de la historia, y de la cual todas las demás son reflejo pálido y lejano.

Es el fenómeno del dictador. Empieza por encarnar la patria. La patria acaba siendo él. Al principio es sagrado porque representa la patria. Al final es sagrado por sí mismo y la patria es sólo su reflejo, su aura, su ámbito, algo constituido a su imagen y semejanza.

Por supuesto, todo esto acaba generando odio hacia el dictador, hacia la amada, pero eso es un fenómeno secundario del que no vamos a ocuparnos. La unanimidad cultural de la pareja, un tópico progresista del que hemos hablado antes, apunta sin saberlo hacia esto mismo: hacia la dictadura recíproca de dos seres que se han constituido únicos por propia y bilateral decisión.

Todo esto sólo puede conjurarlo el erotismo con su patrocinio de la multiplicidad (o discreta variedad o simultaneidad) de las experiencias, de las relaciones. Hay que vivir en la vida todas las vidas posibles, y esto no es, naturalmente, una alegre profesión de donjuanismo, sino una modesta denuncia de la hipocresía recíproca que enclaustra a hombres y mujeres de todas las ideologías en la hornacina idealista del amor único y la experiencia óptima. Citamos antes aquel lema que se ha quedado kitsch: «Diversidad, sirena de la vida.» Creo que se completaba así: «Elegir es limitarse.» Nada nuevo ni demasiado profundo, como la boutade de la coqueta. Lo bueno del sexo es que se conoce gente, lo bueno del sexo es que se conoce a la humanidad, no en el sentido de aprendizaje psicológico o social —cosa pueril—, sino en el sentido más grave de conocer, tomar contacto, vivir e invivir profundamente el tejido humano y extenso en el cual y del cual existimos. La diversidad es sirena de la vida, no sólo porque la alegra y distrae, como quizá pensaba el que lo dijo, sino porque es la vida misma: la vida es diversidad, y los existencialistas pondrían esto en limpio diciendo que la vida son los actos, las experiencias, el proyecto constante que constituimos y que nos constituye. Limitar la vida a una experiencia en lo sexual, en lo cultural, en lo social, es volver a la caballería andante, a la amada única e imposible (por única se hace imposible, aunque la gocemos a diario). Es el resto más degradado del idealismo.

Acostarse toda la vida con la misma mujer es tan humorístico como lo sería leer toda la vida el mismo libro, más aún, el mismo periódico. Porque un cuerpo tiene algo de noticia. Noticia de la especie, noticia de la eternidad, noticia de nosotros mismos que hay que renovar con otras noticias. Lo hemos escrito aquí a propósito de la disparidad amante/esposa: la esposa es la mujer-idea (no la mujer ideal, aunque también) y la amante es la mujer-metáfora. El ser constituido en amor único y excluyente se mineraliza en una idea. El ser intercambiable, diverso y azaroso se pluraliza y enriquece en una metáfora. De la mujer ha hecho el mundo clásico una idea. Quiere hacer el mundo moderno una metáfora. No otra cosa que ese cambio, ese giro, quiere registrar este libro.

Habría que estudiar, a la inversa, si a la mujer le ocurre lo mismo con el hombre, pero

ese estudio es imposible, de momento, por cuanto nuestras referencias son en gran medida culturales, y la cultura de que disponemos es eminente y casi exclusivamente masculina. La curva es ésta en la cultura disponible, que es una cultura masculina: el paso de la mujer como idea a la mujer como metáfora. Un fenómeno paralelo en la mujer con respecto del hombre podría ser rastreado sociológicamente, pero en el ámbito de la cultura, siquiera sea a un nivel primario, que es en el que nos estamos moviendo aquí, no hay datos suficientes para estudiar esto. Las mujeres no han escrito tanto.

Queda claro, supongo, que al fijar el paso cultural de la mujer-idea a la mujer-metáfora no estamos glorificando una nueva forma de cosificación de la mujer, sino la liberación femenina, ya que esta condición metafórica no consiste —me parece que ha quedado explícito en estas páginas— en comparar a la mujer con un jarrón o un ramo. Consiste más bien en afirmar que la mujer es casi el único —y por supuesto el mejor— medio que tiene el hombre de metaforizar el mundo (que es todo lo contrario de mitificarlo) y de entrar en contacto y relación con todas las cosas.

Sólo un pensamiento muy embrollado, aunque frecuente, ha confundido culturalmente la metaforización de algo con su mitificación. El proceso de mitificación —la acuñación de mitos— es un hecho cultural específicamente clásico, referido al mundo antiguo, y la metaforización del mundo es un hecho específicamente moderno, como la poesía lírica, máximo exponente de esta sensibilidad moderna que nace con el Renacimiento y sólo se afirma con el romanticismo. (Casi todo movimiento cultural necesita nacer dos veces: la primera para volver a morir y la segunda como ratificación definitiva) Homero acuña mitos, pero Juan Ramón Jiménez acuña metáforas. De una mujer, Homero hace una diosa o un mito. De una mujer, Juan Ramón hace múltiples metáforas, una metáfora general del mundo. Nunca un mito.

Se ha escrito mucho —demasiado— sobre la pérdida de la capacidad mitificadora en el mundo moderno. Lo que pasa es que el mundo moderno no necesita mitos, porque el mito es el hijo natural del valor absoluto, y en el mundo moderno ya no hay valores absolutos. Los valores son dialécticos y relativos, y el ejercicio dialéctico de la sensibilidad es la metáfora. Dos cosas se contraponen hasta fundirse en una tercera, para delicia de Hegel y Lenin, si Hegel y Lenin hubiesen reparado en estas minucias.

No hay, pues, en esta exaltación que vengo haciendo de la mujer-metáfora, confusión posible con la mujer metaforizada, metamorfoseada en planta o vasija por los poetas entre horas, aunque este ejercicio de los poetas de entre horas no sea sino una trivialización del sentido metaforizante del hombre moderno.

Nada de una nueva alienación, en este caso poética, frente a la alienación moral de antaño, sino el entendimiento de la mujer como un ente dialéctico-metafórico que ayuda mucho al hombre a entenderse con el mundo. Como supongo que el hombre ayuda a la mujer, ya que es la constante erótica del ser lo que en definitiva nos interesa de este juego.

Pero aún hay una última dimensión del erotismo, la más «existencial», por usar una vieja palabra, que es la del erotismo como lucha contra el tiempo, y de la cual he hablado un poco a propósito de la película de Berlanga. Alguien dijo que todo consiste en vivir no en el tiempo, sino en el presente. Hay dos tiempos, efectivamente: hay dos maneras de mirar el tiempo, como hay infinitas maneras de mirar un río. El tiempo pasado, cercano, lejano, venidero, que hace al hombre «ser de lejanías», con frase de Heidegger que creo haber repetido en este libro, y el tiempo desposeído de esos condicionamientos gramaticales, por decirlo así. El tiempo como ámbito de lo que tenemos que hacer. El tiempo no es el ladrón que se llevará lo que tenemos —o, ay, lo que no tenemos—, sino que es el ámbito, la plaza por donde vamos a pasear y ejercer nuestra actividad de hombres vivos. El tiempo como oportunidad, como posibilidad. El tiempo, ni siquiera como algo que no hay que perder, sino como el agente que nos trae lo que necesitamos: nuestra propia vida y la de los demás.

Gracias al tiempo somos algo más que tiempo. El tiempo es el material de que hacemos nuestras obras, y a medida que perdemos tiempo ganamos espacio, pues esta metamorfosis del tiempo en espacio es un fenómeno muy curioso y poco observado de la vida. El tiempo se torna mundo a medida que pasa, y el hombre que tiene ya menos tiempo, tiene más mundo porque el mundo es más suyo, porque sabe más del mundo.

El muy joven tiene todo el tiempo por delante, pero apenas tiene sitio en el mundo. No

ha tomado posesión de la vida. Es forastero en la luz. Los paisajes de nuestra vida son profundamente nuestros cuando los volvemos a mirar. A cierta edad se toma posesión del mundo, secretamente. Y esto no es un consuelo, pero es un hecho.

Pues bien, el erotismo es la destrucción del tiempo en el sentido de que nos saca del tiempo-fluencia. Deshace los significados del tiempo. Todo lo que es juego, hedonismo, gracia, azar, tiene su más profundo encanto en el hecho de que nos saca del tiempo, desestructura los rostros del tiempo, le quita linealidad a la vida. Experimentamos el tiempo en la medida en que le somos fieles. Cuando la experiencia erótica (sexual, lúdica, cultural, estética) es muy intensa, no es que el tiempo deje de pasar, pero no experimentamos su paso, y entonces es como si no pasase, y realmente no pasa, puesto que no existe. El tiempo somos nosotros, el tiempo es nuestra impaciencia, y suprimida la impaciencia se suprime el tiempo.

Lo que pasa, ya, son las horas, pero no el tiempo.

Todas las experiencias fuertes de la vida, desde la guerra al amor, desde la violencia al sexo, incluso el juego, el alcohol, la droga, la muerte, el crimen, la velocidad, son conjuros del tiempo. Esto es lo más profundo que buscamos en su rito: ¿pasar el tiempo, como dice la gente? No. Más aún: hacer que el tiempo no pase.

Y el tiempo, efectivamente, no pasa, porque sólo puede pasar por nosotros, y nosotros no estamos, nos hemos salido del tiempo. No se trata de una ilusión ni se trata de conjurar vanamente el paso implacable del tiempo, la cercanía creciente de la muerte. No se trata de que no pase el tiempo; se trata de no experimentar su paso. Sólo eso.

Eso puede que parezca simple, pero no lo es. Es mirar el río de otra forma, es vivir en el presente y no en el tiempo. El erotismo sólo es un conjuro del tiempo en el sentido de que nos reclama para lo único más apremiante que el tiempo. El tiempo pasa mientras no pasa nada más importante. Sólo hay una cosa más acuciante que el tiempo: la vida. (Y no siempre, ni mucho menos.) Vivir a favor de la vida y no a favor del tiempo es vivir lúdicamente (aunque se trate de una vida trágica). Es el erotismo.

Baudelaire, Proust, Virginia Woolf, etc., nos han servido para ejemplificar la sexualidad límite, el paso de la mujer-idea a la mujer-metáfora, incluso a la mujer-exceso, la impregnación femenina del mundo por una mirada de mujer. Ahora, centrados ya en el erotismo de nuestro tiempo y en nuestro tiempo como culto al erotismo, quisiera ejemplificar mediante dos escritores muy significativos —casi tópicos— los extremos del tema, las dos maneras, positiva y negativa, que ha tenido de ver, sentir, recoger, expresar y crear el erotismo de nuestro tiempo la sensibilidad moderna. Porque el erotismo, impregnación profunda del siglo, tiene una significación positiva y otra negativa. O varias. Entre sus significaciones positivas está el conjuro del tiempo que acabamos de razonar un poco. Pero la significación negativa del erotismo es tan honda o más que la otra. Henry Miller y Pablo Neruda son los autores elegidos. Un poeta y un prosista. Un creador que ha escrito en el inglés de los Estados Unidos y un creador que ha escrito en el castellano de Sudamérica. Dos hombres, dos obras de reconocida concentración erótica.

Son casi tópicos, ya digo, pero vamos a utilizarles en una dimensión que esperamos no sea tópica. En Miller, el erotismo general de su obra tiene un carácter predominantemente negativo (el erotismo abre al mundo, pero a un mundo siniestro). Dentro de esta significación general, hay en Miller hosannas, aleluyas, refloramientos de un erotismo positivo (apertura a un mundo que vale la pena).

En Neruda, el erotismo general de la obra tiene un carácter predominantemente positivo (y concretamente materialista), pero dentro de esa significación general hay caídas, zonas de erotismo negro, negativo (apertura a un mundo-cloaca). Si anticipo aquí, en cierto modo, las conclusiones de las páginas que van a seguir, es porque tengo el tema bastante meditado, naturalmente, y porque tampoco me importa demasiado que a lo largo de la escritura surjan autocorrecciones a esta tesis previa.

(Estoy seguro de que será así.)

Lo que vamos a obtener al final es el convencimiento, la constatación de que la apertura general de nuestro tiempo al mundo mediante el erotismo no siempre es positiva, fecundante, sino que, como queda dicho, hay un erotismo negro, una toma de contacto profunda con las formas más corrompidas de la existencia (Beckett, Burroughs). En lo que va de este libro hemos insistido sobre todo en el carácter enriquecedor, metaforizante, del erotismo. Ahora veremos también algo que ya sabíamos: que el moderno irracionalismo, el erotismo, nos abre también a la sensualidad sombría de lo negativo, a las formas del horror, a la riqueza morfológica de la muerte.

Si al mundo clásico le atribuimos un sentido panteísta de la existencia, y al mundo medieval un sentido místico, en el mismo orden de generalizaciones podemos decir que el sentido del mundo contemporáneo es erótico. El erotismo no es un panteísmo ni un misticismo en cuanto que el hombre contemporáneo no aspira a fundirse con la naturaleza, ni a desprenderse de ella huyendo hacia arriba, sino que aspira a algo más elemental, más brutal y estupefaciente: aspira a comérsela.

La denominación de civilización consumista que recibe la nuestra, se justifica (como casi siempre ocurre) a un nivel más profundo que el meramente periodístico. Somos una civilización consumista, una cultura consumista, una época consumista porque practicamos la mística del consumo, tanto en los sistemas socialistas como en los capitalistas. Pero no sólo el consumo de camisas, tarjetas de crédito, licores, viajes, señoritas, cigarrillos y maquinarias ingeniosas y pulimentadas, sino también el consumo de la vida misma, la vida como consumo y la visión del otro —del Otro— como consumible, como digerible.

Eso que se dice de los hombres con iniciativas: se quiere comer el mundo. Toda la humanidad de hoy se quiere comer el mundo, y de hecho se lo come. Hemos descubierto que todo es deglutible. Hay una vasta comunión en las cosas, una eucaristía y una antropofagia, todos estamos comulgando el planeta: caen los bosques, se secan los ríos y los mares, alcanzamos la Luna, asumimos todas las formas de sexualidad, comemos a todas horas, «devoramos» kilómetros con el automóvil o el aeroplano. La velocidad es una forma de voracidad. La humanidad se ha propuesto comerse, no sólo el planeta, sino el universo.

Ésta es, digamos, la dimensión ecológica del erotismo. Vamos a estudiar en páginas siguientes el erotismo positivo y el negativo en dos famosos escritores. Lo positivo y lo negativo del erotismo están aquí, confundidos, simultáneos, en esta mística digestiva del hombre contemporáneo, de las masas. Si los panteístas respetaban el mundo como sagrado y los místicos lo repudiaban como indigno, nosotros hemos decidido comérmolo, y en este apetito cósmico entran a partes iguales el amor y el odio —está claro—, la agresividad y la posesión, la sexualidad creadora y la voracidad destructiva. Queremos fornicar con todo lo fornicable y deglutir todo lo deglutible. No hay más que observar a las pandillas de chicos y chicas, de adolescentes.

Todo el tiempo comen cosas, llevan bolsitas en la mano con alimentos simbólicos, como el maíz, con alimentos reales, como el perrito caliente, y cuando no comen nada realizan el ritual de la comida: mascan chicle. Y beben continuamente. Cocolas, refrescos, helados, agua. Hay una sed adolescente que no se sacia con nada. Como que es la sed de la vida. Estas nuevas generaciones han descubierto —más allá de todas las limitaciones y austeridades de otras épocas— que se puede estar todo el tiempo comiendo, bebiendo, masticando algo. Es un poco lo de los romanos de la decadencia. En una novela de un discípulo de Miller, en *On the road*, de Kerouac, el beatnik, un joven le dice a una joven, o viceversa:

—Eres tan bucal...

Está siempre comiendo, bebiendo, besando, chupando. Todos ellos son muy bucales. El psicoanálisis le encontraría a esto fáciles significados de infantilismo. Pero creo que no es sólo el reconocimiento bucal del mundo, típico de la primera infancia, lo que lleva al hombre de hoy a comerse ese mundo.

Hay también y sobre todo una rara mezcla de desesperación y epicureísmo, una suerte de hedonismo patético que viene determinado por la bomba atómica y el cáncer, por la cercanía de las grandes guerras recientes o próximas, y un estímulo constante hacia el placer y la realización en todos los órdenes, estímulo que debemos no sólo a la publicidad o las técnicas del consumo, sino al descubrimiento de que el mundo es infinitamente practicable, descubrimiento hecho por los científicos, los investigadores, los exploradores y los pensadores.

Al caer los sistemas filosóficos cerrados, caen también las concepciones científicas cerradas. Todo es relativo. Ni la circunferencia ni su centro están en ninguna parte y están en todas. El mundo se hace accesible. Primero han caído las certidumbres científicas y en seguida las filosóficas, como que suelen ser consecuencia de las primeras, lo sepan o no. Y no se trata sólo de los sistemas y las doctrinas capitalistas. También los socialismos, y con más fundamento: el trabajo como juego y el cuerpo como instrumento de placer.

Marcuse, de moda hace bien pocos años, se presentaba como el profeta de un neosocialismo, pero ha resultado el profeta del consumismo. Todo ha de ser placer, todo ha de ser consumo, todo ha de ser una oportunidad para sentirse feliz. La mística del consumo va tan en lo profundo de nuestra época que incluso sus enemigos teóricos participan de ella a otro nivel. La humanidad se ha lanzado a una digestión desesperada y vasta. Hay que comérselo todo. El cine pornográfico insiste especial y curiosamente en los aspectos y variantes bucales de la sexualidad. Diríase que llegan a presentar el sexo como receta de cocina, como fiesta del paladar. Ferreri y Azcona hicieron una película sobre unos personajes muy de nuestro tiempo que decidían encerrarse a morir comiendo. Matarse comiendo. Era, sin duda, la sátira esperpéntica del consumo.

Contra lo que creemos, el consumismo comercial no estimula esta fiebre, sino que se limita a aprovecharla. Es algo que le viene a favor, un viento que sopla de no se sabe dónde. Se ha hablado de los terrores del milenio. Esto es así en buena medida. Nos comemos el mundo para comernos el terror que nos inspira el mundo. Pero también es cierto lo contrario: al cabo de los siglos hemos descubierto por fin, gozosamente, para qué está el mundo ahí. Para comérselo.

El mundo, sí, es infinitamente practicable. Vale todo. No hay leyes sin transgresión. La transgresión es tan sagrada como la ley. Todos quieren gozar de todo aquí y ahora. Ortega, viendo el fenómeno con muy otra visión, con visión puramente histórica, interpretó esto como la rebelión de las masas. Spengler, como la decadencia de Occidente. Marx lo transformó, con la ayuda de Hegel, en un proceso dialéctico hacia la felicidad y la justicia. Cualquiera de estas previsiones ha sido superada. Los pueblos subdesarrollados son los que no han podido acceder a la orgía del consumo. Participan del buen apetito universal, pero no se les deja saciarlo. Las clases más bajas, los obreros, los pueblos marginados, puede que sean la reserva (forzosa) para una nueva época moral, si la ola del consumo les pasa por encima y no participan de ella. Aunque vengan tiempos de escasez, como las recesiones económicas, la mística no cambia ni el apetito se pierde. La gente ha descubierto ya el carácter último y disfrutable del mundo, y a eso no van a renunciar nunca más.

A todo esto lo llamo el instinto erótico de nuestro tiempo, naturalmente. La visión del mundo como devoración. La posibilidad de comérselo todo y de disfrutarlo todo, desde un bosque a una muchacha, desde un helado a un filósofo chino.

Hay una fornicación universal con las cosas, un sentido del placer que no se había tenido nunca. El mundo está ahí para gozarlo: eso es el erotismo de nuestro tiempo, hecho de profundo terror, de profunda urgencia y de insospechado placer.

Todas las metáforas del erotismo, a las que tanto nos hemos referido en este libro, se ponen en práctica por el cine de la manera más banal y mecánica: Linda Lovelace o la protagonista de cualquier film pornográfico disfruta y trata un helado como si fuese un falo, y disfruta y trata un falo como si fuese un helado. La transmutación es constante. El instinto de reproducción y el instinto de supervivencia se han encontrado uno con el otro a unos niveles lírico-comerciales que si por una parte son inadmisibles, por otra nos revelan el subconsciente colectivo de la época. El hedonismo patético de que ya hemos hablado.

Nuestro tiempo es un tiempo erótico y el erotismo de nuestro tiempo es, analizado a

primera vista, un hedonismo patético: una necesidad urgente y trágica de gozar. Por una parte se nos ofrece el mundo más disponible que nunca y por otra se nos anuncia como más precario y fugaz que nunca. Esto no dura nada, pero es todo nuestro. Y el hombre a quien esto se le dice es el hombre que, liberado de idealismo, misticismos, éticas y represiones, más dispuesto está a gozar de la vida y de la muerte. Una ojeada, por fin, a algunos escritos y escritores muy representativos de nuestro tiempo, nos explicará un poco más cómo es esto, por qué es esto, qué es esto.

Henry Miller nace en el Brooklyn neoyorquino. Está literariamente entre los dos Lawrences. Es hijo de un sastre y se hace famoso con sus libros en la década de los cincuenta. Llega al apogeo mediados los sesenta. De Miller nace la generación beat americana, con Jack Kerouac —al que hemos citado anteriormente— entre los jefes de fila. La última consecuencia de todo esto son los ya olvidados hippies.

Henry Miller es el escritor más original de varias generaciones americanas, un solitario, un raro, repetido luego de alguna forma en William Burroughs. Es el anti-Whitman. No cree para nada en el mito de la nación americana, como prueba en casi todos sus libros, especialmente en *Pesadilla de aire acondicionado*, y sin embargo resulta profundamente americano, leído desde Europa. Europa es su paraíso perdido y encontrado, su mito, su sueño, aunque en sus últimos años la ha abandonado para retirarse a vivir a Big Sur, en la costa del Pacífico.

Toda la pesadilla gástrica de que hemos hablado anteriormente, es en buena medida de origen norteamericano. Es Norteamérica el país que ha creado la mística de la antropofagia y la comunión real con las cosas. Son los americanos los que han decidido comerse el mundo, e incluso los mundos. Han subido a la Luna, la han probado, como si fuese un helado, y han decidido que no interesa, que el helado está insípido.

Igual que los niños, los americanos comen siempre de todo, a toda hora, y tienen preferencia plástica y literaria por las imágenes gastronómicas. La comida y las máquinas son sus dos mitologías cotidianas.

Y por debajo de ambas corre un mismo sueño erótico de conocimiento bucal del mundo y agresión sexual mediante aviones y automóviles.

Todo esto está contradictoriamente en Henry Miller. Un apetito alarmante, ingenuo, glorioso, satisfecho siempre y siempre insatisfecho. Miller hace la crítica constante del mundo americano, pero participa profundamente en una vida americana de autoservicios, trenes elevados o subterráneos, palomitas de maíz y vagabundeo neoyorquino.

Miller ha asumido intensamente la dimensión erótico-gastronómica de su país, y por momentos parece que Miller va a comerse Europa, París, que es su tarta preferida. Casi todos sus entusiasmos por la capital francesa, aunque sean entusiasmos culturales, literarios, políticos, sentimentales los resuelve mediante una pierna de cordero o una vagina de meretriz Miller tiene la grandeza devorante de América Se ha visto en él la obvia dimensión erótica pero se ha comentado menos su dimensión gastronómica, e incluso antropofágica, que en este caso, como en muchos, va tan vinculada a la otra. A lo largo de toda la obra de Miller, el erotismo es más bien sombrío, negativo, siniestro, sardónico. Vamos a verlo leyéndole directamente. Hay gritos de alegría, ratos de optimismo, paseos felices, pero Miller es más jovial cuando vagabundea por París o Nueva York hambriento de todo que cuando, efectivamente, consigue una muchacha o una buena comida. A la cópula y a la comida suelen suceder sombrías reflexiones. Digamos que esto es así en la mayoría de la gente. Pero Miller encarna con especial intensidad esa dirección del erotismo negativo, de que hemos hablado antes. A través de Miller hombre y escritor, el mundo se abre a dimensiones eróticas, pero a dimensiones eróticas negativas, oscuras, destructivas, soeces.

La Crucifixión Rosada, de Miller, comprende una trilogía —*Sexus*, *Plexus* y *Nexus*— no más significativa, quizá que otras obras del autor (pero tampoco menos) respecto de lo que venimos diciendo. A mí, en todo caso, me deja siempre una especial intensidad sexual y literaria. De *Sexus* vamos a tomar algunos ejemplos que pongan en claro de una vez —o en turbio para siempre— esta dimensión negativa, esta apertura al mal, a la autodestrucción, que atribuyo a una parte del erotismo de nuestro tiempo.

«Soy insaciable. Comería pelo, cera sucia, coágulos de sangre, cualquier cosa y todo lo que sea tuyo. Preséntame a tu padre con sus trapisondas, con sus caballos de

carrera, sus entradas gratis para la ópera; los comeré a todos, los tragaré vivos. ¿Dónde está la silla en que te sientas, dónde está tu peine favorito, tu cepillo de dientes, tu lima de uñas? Sácalos para que los pueda devorar de un bocado. Dices que tienes una hermana más hermosa que tú. Muéstramela... quiero arrancarle la carne de los huesos.»

No hay que decir que Miller se impregnó de surrealismo en París. Aparte el componente surrealista, que en otros momentos es mucho más intenso, la fusión erótico/gastronómica es perfecta en este párrafo. Todos los pasajes gastronómicos de Miller, tan abundantes, tienen un hedor sexual, y viceversa. Con frecuencia reúne una orgía gastronómica y una orgía sexual en la realidad de la narración. En el párrafo que hemos transcrito se limita a organizar esa doble orgía en su imaginación.

Todo el pavoroso apetito americano —que ha contagiado al mundo, al siglo— está en Henry Miller expresado como en nadie. Y tiene siempre un matiz destructivo, un punto de repugnancia, hay en él un tragar indiscriminado de comidas baratas, sexos impuros e incluso objetos y parientes. Es exactamente el estómago de nuestro tiempo, la perversión de nuestro siglo, elucidada un poco en este libro que hemos llamado *Tratado de perversiones*. Estamos en la perversión final o global, en la única perversión que las comprende todas, en la perversión colectiva que puede acabar con la colectividad.

«Subimos a un taxi y, mientras echaba a andar, Mara, impulsivamente, se puso a horcajadas sobre mí. Nos hicimos el amor a ciegas, en el taxi que se sacudía dando bandazos; nuestras dientes se entrechocaban, mordiéndonos la lengua... ella vertía jugo como sopa caliente.»

«—Espera, espera —rogó jadeando y apretándose contra mí con furia, y con ello se sumió en un prolongado orgasmo durante el cual pensé que me arrancaría el miembro. Por fin se separó de mí cayendo en su rincón, con el vestido todavía levantado sobre sus rodillas. Me incliné para abrazarla otra vez y mientras lo hacía mi mano subió hasta su sexo húmedo. Se adhirió a mí como una ventosa, meneando el trasero resbaladizo en frenético abandono. Sentí un jugo caliente filtrándose entre mis dedos. Tenía cuatro dedos en su vagina revolviendo el líquido musgoso que estaba matizando con espasmos eléctricos. Tuvo dos o tres orgasmos y luego se hundió exhausta, sonriéndome débilmente como un cierva atrapada.»

La metaforización erótica, aquí, es negativa. Las exudaciones de la amada (Miller la ama) son como sopa. Esa equivalencia con la sopa, casi humorística, destruye y ensucia la tensión erótica. Y todo está ocurriendo en el fondo de un taxi que corre por una ciudad vacía en una madrugada sin dinero, en una orgía pobre. El contexto es negativo y la realización del amor tampoco resulta redentora. El protagonista destruye el clima con sus imágenes. «Jugo caliente», «líquido musgoso», «sopa». El erotismo de Miller metaforiza, como lo hace siempre el erotismo, pero metaforiza negativamente. Está destruyendo el momento mágico de la cópula con la mujer que ama. Para ello, empieza por situar la cópula en el interior de un taxi.

Hay en el final del párrafo una imagen lírica y atrevida. Ella, ya saciada, le sonríe como una cierva atrapada. Las ciervas no sonríen, y menos cuando están atrapadas. Pero al surrealista que es Miller sí puede transformarse una mujer en una cierva, y además en una cierva sonriente. Esta imagen lírica redime en cierto modo todo lo anterior, pues la alternancia euforia/depresión es característica del poético estilo milleriano.

Mas pronto volveremos a caer de lleno en un erotismo negativo. En un erotismo cósmico, pero autodestructivo. Es el erotismo de nuestro tiempo, tan evidente en las grandes ciudades que suele frecuentar Miller.

Miller tiene un amigo que es pintor comercial y se entretiene pintando el sexo de meretrices y criadas negras. Miller gusta de asistir a las sesiones: «Conseguir que posaran para nosotros no era tarea fácil. Todavía resultaba más difícil, cuando ya las

habíamos persuadido de que probaran, hacer que pasaran una pierna sobre el sillón, descubriendo algo de su carne rosa salmón. Ulric estaba lleno de intenciones lascivas, siempre pensando en diferentes formas para lograr sus fines, como decía. Era una manera de vaciar su mente de las vulgaridades que se le encargaba pintar. (Se le pagaba generosamente para que pintara hermosas latas de sopa para las contraportadas de las revistas.) Lo que realmente deseaba pintar era el sexo femenino; ricos, jugosos sexos femeninos que se pudieran pegar en la pared del cuarto de baño, y conseguir así un cómodo y agradable movimiento de intestinos.»

La carne rosa salmón. Los sexos femeninos pintados con técnica de pintar latas de sopa. «Ricos, jugosos sexos femeninos.» El sentido gastronómico-erótico e incluso el final del proceso: el sexo femenino como complemento de la descarga intestinal. Miller consigue la amalgama turbia, la metáfora múltiple en que el sexo —su obsesión— queda degradado por todos estos emparentamientos viles o vulgares. Su poderoso erotismo, tan metaforizante, es siempre negativo. Destruye el mundo y destruye el propio erotismo.

He aquí otra orgía en el estudio del mismo Ulric:

«Sólo pensaba en dos cosas: comida y sexo. Me dirigí al cuarto de baño y, distraído, dejé la puerta sin cerrojo. Había estado conteniendo las ganas de orinar a causa de que el veneno lento del alcohol me había estimulado sexualmente, y mientras estaba allí con el miembro en la mano, tratando de embocar el inodoro, formando una gran curva, se abrió la puerta de pronto. Era Irene, la mujer del paralítico. Emitió una ligera exclamación y comenzó a cerrar la puerta, pero por alguna razón, tal vez porque yo parecía tranquilo, y displicente, se quedó en el vano de la puerta mientras yo terminaba de aliviarme, y me hablaba como si no ocurriera nada fuera de lo normal.

—Toda una hazaña —dijo mientras yo sacudía las últimas gotas—. ¿Siempre es tan copioso?

La tomé de la mano haciéndola entrar, cerrando la puerta con llave con la otra mano.

—No. Por favor no haga eso —me pidió; parecía muy asustada.

—Sólo un momento —murmuré con mi sexo rozando su vestido. Apreté mis labios contra su boca roja.

—¡Por favor, por favor! —imploró, tratando de librarse de mi abrazo—. Me comprometerá.

Sabía que tenía que dejarla ir. Trabajé rápido y furiosamente.

—Te dejaré ir. Dame sólo un beso más.

Con eso la apreté contra la puerta, y sin molestarme en levantarle el vestido, la atropellé una y otra vez, volcando mi pesada carga sobre su traje de seda negro.»

Inevitablemente, el episodio comienza con el doble apetito sexual y gástrico. La víctima, en este caso, es la esposa de un paralítico, y Miller se limita a ultrajarle de semen el vestido. Doble ultraje a ella y a su esposo, a ella y a su modo de vida, a ella y a su luto. No es de las anécdotas más espectaculares del libro (no es nada en el inmenso mar erótico de la obra milleriana), pero la escogemos precisamente por su sabor doméstico, por su sadismo menor.

En Miller, el erotismo casi siempre es doméstico (se acuesta mucho con su esposa, a la que odia) y se mantiene a estos niveles de cuarto de baño, de orgía vecinal, en Nueva York o en París, y todo esto contrasta con la grandiosidad de sus fantasías sexuales, con el panteísmo ingenuo, lírico y vital que fulgura en sus formulaciones imaginativas, literarias, transeúntes.

Hay en este fauno moderno, como en casi todos los hombres de nuestro tiempo, una fantasía sexual (estimulada por la publicidad, por la moda, por la gran ciudad) que luego sólo se realiza a niveles suburbanos, con pobres mujeres, con la propia esposa, con novias desgraciadas y viciosas. El contraste es constante entre las brillantes imaginaciones del escritor y la realización erótica de cada día, de cada episodio, aunque él no hable nunca para nada de este contraste.

La frustración está ahí, la castración brutal, la precariedad de un coito en la acera de la calle de uno o en el suburbano. Nuestro tiempo se aureola con un gran sueño erótico colectivo, que sólo se realiza, individualmente, a niveles muy modestos. El brillante erotismo comercial y colectivo nos despeña diariamente en una actividad sexual oscura y pobre. Miller, a pesar de todo, está dispuesto a abrirse paso a mordiscos, a tomar la ración que le corresponde de comida y de sexo. Va impulsado por su gran energía vital y por sus hermosos y potentes sueños. Pero las ocasiones que se le presentan son siempre sombrías y, por otra parte, él lleva consigo la carga de la frustración y de la impaciencia. Su hedonismo, sí, es patético, por volver a una expresión que habíamos utilizado antes.

Se ha obstinado en comerse la manzana y se la come, pero sigue siendo el pobre diablo con deudas, hambre, frío, soledad, dudas y fracaso.

Los luminosos sueños eróticos de Miller se resuelven de una manera mediocre, y por eso su sexualidad nos aboca a lo negativo, y todo el poder que él traía de las alturas se

le empoza en la negación, la destrucción y el horror. Casi siempre mediante el trámite de una prosa curiosamente surrealista, nos da la medida negativa del mundo, el revés de las grandes magnitudes geográficas, ciudadanas, históricas, que en su obra maneja. Unas páginas más adelante, en el mismo libro, Miller, siempre en su novelar itinerante (que tan saludablemente rompiera con los tecnicismos de la novela americana) conversa en otra casa con una mujer serena, lúcida, que le define:

«Vi un animal. Sentí que si yo me abandonaba, usted me devoraría. Y por unos momentos tuve deseos de abandonarme. Usted deseaba poseerme, arrojarme sobre la alfombra. Tomarme de esa manera no le hubiera satisfecho ¿verdad? Vio en mí algo que nunca había observado en otra mujer. Vio la máscara suya —se detuvo un momento—. Usted no se atreve a revelarse tal como es. Tampoco yo. Eso tenemos en común. Vivo en constante peligro, no porque sea fuerte, sino porque si me detuviera me desplomaría. Usted no puede leer en mis ojos porque no hay nada que leer. No tengo nada que darle, como le dije hace un momento. Usted sólo busca su presa, su víctima, en la que se ceba. Sí, es probable que ser escritor sea lo mejor para usted. Si tuviera que actuar según sus pensamientos, seguro que se convertiría en un criminal. Siempre tiene la alternativa de elegir entre dos caminos. No es el sentido de la moral lo que le impide tomar el camino equivocado; es su instinto para hacer aquello que a la larga será mejor para usted. No sabe por qué abandona sus brillantes proyectos; piensa que es debilidad, temor, dudas, pero no es eso. Tiene los instintos del mal; usted hace todo lo que resulta útil a su deseo de vivir. No titubearía en tomarme contra mi voluntad, aun cuando supiera que estaba en una trampa. De la trampa del hombre usted no teme, sino de la otra trampa, la que pondría sus pies en dirección equivocada. De ésta se precave. Y tiene razón —volvió a guardar silencio—. Sí, usted, en verdad, me ha hecho un gran servicio. Si no lo hubiera conocido esta noche me hubiese dejado llevar por mis dudas.»

Por supuesto, Miller no se acuesta con esta enigmática mujer, que no vuelve a aparecer en todo el libro. Que quizá nunca ha existido. Ha sido un espejo femenino que le ha servido para retratarse. Aquella mujer inteligente tuvo miedo, al principio, de que el escritor la devorase. Es el miedo de tantas mujeres ante la mirada rapaz del hombre. Ella le ha hecho a Miller un retrato muy simple y verdadero. Miller es un aventurero, un buscón, el pícaro de otros tiempos y otras latitudes. El pícaro eterno. Pero hay algo que le hace muy de nuestro tiempo, un personaje emblemático del siglo xx. Todo el erotismo hambriento de la época pasa por él y se transforma en negativo, se envilece. Miller se ha pasado la vida buscando pureza, libertad, ha soñado el mito mediterráneo —contra el parecer de Bretón, que habló del «error griego»—, y a la postre, siempre que tiene una experiencia bella, la envilece, la ensucia, la degrada. Es un hombre/vector del erotismo negativo de nuestra época, de la vertiente negra del erotismo. Es un maldito.

Y un maldito por algo más que porque le haya prohibido la puritana censura de los Estados Unidos. Miller ha escrito sobre Rimbaud y ha emulado a Sade y a Lautréamont, pero sin perder eso que tiene de Whitman inverso, de vagabundo americano, de tipo astroso, errante y hambriento. Miller ha iluminado con una vela el interior de algunas vaginas. Con él desaparece de la novela la noción de amor —aunque continuamente dice estar enamorado— y se impone el erotismo como mecánica narrativa. Miller pone al lector en comunicación con el mundo muy eficazmente, pero en comunicación —ay— con un mundo de letrinas, tapias ruinosas, traseras, mujeres demasiado exudantes y latas vacías en el vacío del inmenso Brooklyn.

Su hambre no es el hambre insatisfecha, casi mística, ascética, de los pícaros del siglo xvii, con los que hace un momento le hemos comparado, sino el hambre cósmica del siglo xx, un hambre saciada que ha degenerado en hastío, un hastío que toma otra

vez, por inercia, la forma del hambre.

Es el hombre libre y estragado de la civilización occidental capitalista de mediados de siglo, el hombre que se salva de dos grandes guerras —*Un domingo después de la guerra*, se titula uno de sus libros—, el hombre que, entre máquinas y autoservicios, se descubre de pronto, no el nuevo superhombre entre Nietzsche y Walt Whitman, sino un pobre hombre.

El capitalismo, la sociedad competitiva, el industrialismo, la tecnocracia, el apetito universal incontrolado, que es ya una forma aberrante y final de erotismo, han dado como producto este paria. El Miller protagonista de los libros escritos por Miller se pasa la vida en hogares oscuros, entre amigos mediocres, vive aventuras pequeñas que sólo su verbo magnifica, trabaja en oficinas postales americanas y hace la bohemia tópica de París. Aun cuando traiga consigo toda la alegría iniciática del mundo, esa alegría se le pervierte en una sexualidad negra y desencantada. Hace la primera y más importante literatura erótica de la cultura occidental, no porque diga más cosas que los demás, sino porque su poder de comunicación sexual con el mundo es prodigioso y no está larvado por nada. Pero ha nacido a la sombra fría y ominosa del puente de Brooklyn, es hijo de un sastre miserable y su transformación erótica del mundo da inevitablemente un producto fétido, infecto, lamentable.

Toda su obra es una lenta y prolongada catástrofe, un diferido derrumbamiento que no está haciendo, quizá, sino cinematografiar el derrumbamiento que nosotros no vemos —porque estamos en él— de esta ficción brillante y eficaz que aún se llama civilización occidental.

Henry Miller es un anarquista lírico. Desprecia por igual todas las disciplinas: la comunista y la fascista. (De la farsa democrática americana ni siquiera se ocupa, o se ocupa ya en su primer libro.) Pero no existe el hombre roussoniano hijo de los bosques, y Miller, aunque se crea limpio y libre de todo, es el vagabundo americano típico y sin duda su absoluta libertad de juicio, su sentido salvaje de la libertad no es sino una prolongación afortunada, literaria y vital, de las teóricas libertades estadounidenses. «Todos son mis hijos», pudiera decir, con el título de una comedia de otro Miller, refiriéndose a los beatniks y los hippies.

Y por ellos, efectivamente, podemos conocerle. Se trata de unas generaciones que han aprovechado la *prosperity* para hacer vagabundaje, peregrinaciones, bohemia y satanismo.

Miller recorre el mundo, lo husmea y sólo salva cuatro cosas: la Grecia clásica (*El coloso de Marusi*), los pieles-rojas (*Pesadilla de aire acondicionado*), París (casi todos sus libros) y el Oriente. Sus descendientes espirituales confirman y ahondan estas tendencias haciendo de hippies en Atenas y en París, poniéndose del lado de las reivindicaciones piel-rojas, peregrinando hasta Katmandú y practicando el hinduismo, el yoga, etc., como en *Los vagabundos del Dharma*.

Es la trayectoria individual de Miller, convertida luego en ruta de peregrinación múltiple. Es la huida del racionalismo burgués occidental (repudiado incluso en sus formas socialistas). Es el anarquismo pacífico y —ay— poco duradero. Esos cuatro puntos que hemos citado son las cuatro esquinas de la estrella milleriana de los vientos optimistas. Todo lo demás, o sea lo que habitualmente le rodea, al vivir y al escribir, es sórdido y necio. Sus ideales puramente geográficos (como lo son la mayoría de los ideales) no le sirven para vivir, y entonces la inmensa capacidad erótica de Miller retiene el mundo de un amor negativo, de un gusto por lo sucio, lo frustrado, lo negro y lo cruel.

Así, la dimensión positiva del erotismo milleriano no hay que buscarla en sus frecuentes, pero fugaces, momentos de exaltación optimista (que a pesar de todo colorean su obra entera y su imagen en el mundo), sino en la mecánica misma de su obra, en la materia de que está hecha.

Porque Miller, llevado de su sentido lúdico de la vida y la literatura, hace una obra efectivamente erótica, libre, técnicamente feliz, pura, casi infantil, una obra de materia pastosa y moldeable. Para medir lo que esta obra significa, como irrupción, en la novelística moderna de lengua inglesa, y concretamente en la americana, hay que plantearse, siquiera sea someramente, el panorama de esa novelística. Más aún, habría que tener en cuenta al «hombre que trabaja y juega», a los pueblos que han conseguido hacer de la vida algo más o menos parecido a la felicidad. Se trata, sin duda, de algunos pueblos latinos. Miller ama en París lo que París tiene de latino, lo que París tiene de Marsella, diríamos, incluso, porque hay una cosa portuaria y vagabunda que es lo que Miller busca en París.

Los pueblos sajones no han aprendido nunca a jugar. La novelística norteamericana moderna, heredera de la inglesa, es, desde Henry James, una literatura del esfuerzo, la precisión, el trabajo, la técnica y el enigma. El puritanismo original de James no está tanto en sus bostonianas como en la técnica misma con que escribe. La novela, para él, es una disciplina, una tortura, una relojería, una precisión, porque se trata de decir algo muy concreto y de decirlo muy concretamente. Más que la literatura como juego o comunicación, James plantea la literatura como enigma y disciplina. Aunque se diga que es el Proust americano, jamás se habría permitido las divagaciones constantes de Proust, que nunca sabemos muy bien adonde nos van a llevar, si bien es cierto que siempre nos llevan a alguna parte, como el sendero elegido por el padre del pequeño Marcel llevaba siempre a casa, aunque la elección, en principio, pareciese insólita a la familia.

Claro que París ha dado la escuela de Flaubert y Zola, pero el ideal flaubertiano lo

realiza el cine, y no ya los novelistas, que en seguida recayeron en el meandro, con Gide. Hacemos estas reflexiones con premeditada ignorancia del tópico cartesiano y pasamos ahora de James a Faulkner, que es otro escritor puritano hasta la médula, no ya en los temas (aunque a veces también), sino en la técnica. El puritanismo moral de los peregrinos del Mayflower se ha hecho puritanismo técnico en los novelistas americanos modernos. Fitzgerald y Hemingway se trabajan un vitalismo que tiene mucho de labor secreta, de montaje interior. En James, Faulkner y algunas de las grandes novelistas americanas, la estructura rígida, ascética, de la obra, ni siquiera se recubre del vitalismo hemingwayano, que parece ser el tan cantado vitalismo de América.

Por estos autores sabemos, como por sus lejanos parientes ingleses, lo que le cuesta a un sajón entender el arte como juego, la literatura como hedonismo. Sólo Saroyan y Miller, como luego, en alguna medida, Burroughs y Mailer, viven de verdad el paraíso americano del nuevo mundo y la libertad. (Y, por supuesto, la fugaz generación beat.) De modo que la obscenidad con que Miller irrumpe en el panorama de la novela americana —la más tecnicista del mundo, la más puritana de estructura (y la estructura lo es todo para los estructuralistas)—, no es obscenidad de sus temas, sino la de su técnica, o por mejor decir, de su falta de técnica.

Miller jamás ha conseguido ser libre en la vida, como ningún hombre, pero es libre en sus libros. El escándalo Miller, en Estados Unidos, es semejante al escándalo Virginia Woolf en Inglaterra, años atrás. La sombra delicada de la Woolf ha acompañado este libro durante bastante páginas, y puede que secretamente esté en todo él. Ahora tendríamos que emparentaría con el corpachón violento, sucio y alegre de Henry Miller. Tampoco los ingleses sabían por qué ella les escandalizaba tanto. Tampoco sabían que el escándalo no era tanto moral como literario. Pero lo literario deviene siempre moral, pues ya decía Valéry que la sintaxis es una facultad del alma, y la sintaxis libre, nueva, insólita dentro del inglés, de Virginia Woolf o Henry Miller, era el verdadero escándalo, mucho más que el argumento de sus libros (que ni en uno ni en otro autor suelen tener argumento).

Así pues, la revolución técnica de Miller es su gran revolución moral. Está queriendo salvar el mundo y sólo salva la gramática. La libera. Como era de temer, los puritanos del mundo, que son infinitos, han seguido imitando a Faulkner, calcomaniando sus estructuras rigurosas, sus simetrías ominosas, pero la fresca libertad literaria que Miller inaugura en Estados Unidos, queda ya ahí para siempre, corriendo como una fuente salvaje. Todavía en Norman Mailer, como queda dicho, canta y corre ese manantial de libertad.

Miller introduce el erotismo en América, no mediante las frecuentes e intensas fornicaciones de sus libros, sino mediante la gramática. Miller es un autor de la calle porque su técnica (inexistente) se parece a la vida. Las técnicas de James o Faulkner son aristocratizantes por cuanto preservan la vida que cuentan en un fanal de geometrías enigmáticas. Todo está previsto. André Bretón y los surrealistas se rebelan contra la novela como género literario, ya que encuentran pueril ese trucaje en que el autor lo sabe todo o hace como que no sabe nada. El héroe nunca es libre, puesto que incluso con su libertad cuenta el autor para llevar aquello a buen puerto. Es la intolerable situación del creyente respecto de su Dios.

Pues bien, sólo los autores líricos (quiero decir autobiográficos) salvan a la novela de ese engaño estéril: Proust, Virginia Woolf, Miller. Tan convencional resulta el objetivismo absoluto de Flaubert, que desaparece completamente de la novela (para acabar clamando, ahogado, «Madame Bovary soy yo»), como el paternalismo de Balzac o Galdós, que se entrometen en todo a capricho. La novela no tiene otra vía de honestidad que la autoconfesión. Sólo el autor confesional puede ser héroe y narrador a la vez.

Los novelistas americanos, que, por herencia de los ingleses, habían llevado a la exasperación las técnicas de ocultamiento, con su máxima expresión en Faulkner, ejercieron así un puritanismo literario, un resguardo de la intimidad personal tras las celosías rigurosas de la técnica. Miller, autodidacta y lírico, irrumpe sin técnicas ni celosías, contando su vida desordenadamente, sin otra coherencia que la natural de la vida, y acaba con la literatura aristocratizante. Si los rigores de la técnica se corresponden con los rigores protocolarios de una existencia puritana y «noble», la incoherencia vitalista de Miller se corresponde con la realidad mezclada de la calle, y por eso hemos dicho, al empezar a hablar de este escritor, que participa profundamente de la vida americana y del erotismo de nuestro tiempo. La vida incoherente pasa por sus libros incoherentes. Al rasgar el pentagrama de los vanguardismos novelísticos (vanguardismos conservadoramente repetidos, desde Dos Passos), Miller se impregna de vida e impregna la vida de sí mismo, y responde a la realidad americana mucho más que otros autores.

El erotismo positivo de Miller, pues, no está en las anécdotas eróticas de sus libros, casi siempre lóbregas, sino en la técnica misma con que escribe, en la falta de técnica, en la sintaxis, «facultad del alma», en la materia viscosa y rica que maneja, en esa sensación dilatada, ahogante, masticable y moldeable que se tiene al leerle. Es obscenamente autobiográfico (no importa que enriquezca la autobiografía con la imaginación), es lujuriosamente desordenado al escribir (aunque todo acabe encajando en sus libros, como sería puerilmente fácil demostrar), y esa materia densa y olorosa, esa impregnación de orín, sudor y salsa de tomate que hay en su prosa, es la materia misma del erotismo gástrico e insaciable de nuestro tiempo.

Nuestra civilización devora la naturaleza y entroniza la materia. Se ha dicho que es ésta la civilización del desperdicio. Lo es, no sólo porque produzca muchos desperdicios, sino porque ha creado la mitología del desperdicio, la belleza de lo caduco, la mitificación de la miseria y la chatarra.

El sentido materialista de la Historia, aportado por el marxismo, tiene una derivación marginal en el arte y la cultura. La materia lo es todo, sí, y este descubrimiento, que es la clave para entender la marcha de los tiempos y los procesos de la economía, ha llevado también a una exaltación estética y vital de la materia, auspiciada por la ciencia cuando nos dice que la materia es energía acumulada y por liberar. La materia se torna sagrada cuando sabemos todo lo que palpita en ella. Y, finalmente, el cine, el arte de nuestro tiempo, resulta el más adecuado para desvelar los gestos de la materia, el escorzo vivo de las cosas. Toda la estética moderna, de la novela a la pintura, está influida por la estética del cine, por la óptica del cine, que es la retina del siglo xx. El cine descubre el valor épico y lírico de las cosas, de las pequeñas cosas y las grandes distancias, y no sólo humaniza los objetos, sino que trata como objetos los rostros humanos, en el primer plano, los mineraliza al exaltar sus poros y minuciosidades.

La economía, la ciencia, el arte, han contribuido así a crear la mística y la estética de la materia. El erotismo de la materia, que es un erotismo negativo cuando nos descubre la grave caducidad de lo material, de lo creado por el hombre materialmente, y es un erotismo positivo cuando se aproxima a lo que un cursi hubiera llamado, azorinianamente, «el alma de las cosas». Nuestro tiempo es un tiempo erótico porque ha tomado conciencia gozosa y angustiada de la pura materialidad.

Todo el pasado se había regido por las llamadas materias nobles, tanto como por las llamadas ideas nobles. El oro, la plata, los marfiles, las piedras preciosas, o cuando menos las plumas y las conchas, son las texturas con que están hechos los palacios y los sonetos de muchos siglos de cultura. Hay una discriminación en las cosas. El puritanismo sexual cristiano no se limita a los cuerpos, sino que, por extensión, llega a todo lo creado y a todo lo que el hombre crea. El idealismo, que, más que cosas, busca ideas de cosas, necesita operar con cosas bellas para más fácilmente extraerles una bella idea o adjudicarles una bella alma.

El viejo dualismo, que creíamos sólo moral y religioso, es ante todo un dualismo estético. Todo lo bello es hijo del cielo y todo lo feo es hijo del infierno. Estos conceptos morales mantienen detenida durante mucho tiempo la evolución del arte. Los grandes genios —Dante, Shakespeare, Goya, Quevedo— hacen un arte del horror, hacen la estética de lo feo, pero esto sólo se acepta como una suerte de catarsis, cuando no se rechaza directamente por bajo. Sólo lo bello está acogido bajo la capa del cielo, porque en lo bello ha habido una ascensión de la materia. Lo bello es la cosa en que la idea de cosa se ha sobrepuesto a la cosa misma. Lo bello es la cosa espiritualizada. Lo innoble, lo feo, es la cosa que se queda en cosa, la cosa de la que no se ha podido o no se ha querido obtener una idea de cosa. La cosa que no ha sido sobrepasada por su idea.

Mas cuando desaparece el cielo, cuando dejamos de creer en él, cuando el cielo retira su azul manto protector, todas las cosas aparecen como tales a la cruda luz de la realidad, y ya todas las cosas son iguales, y en la pérdida de la noción de belleza y fealdad, tan de nuestro tiempo, influye la pérdida de la noción de cielo e infierno.

El idealismo se retira de las cosas, como escribimos al principio de este libro que se retira de la mujer. Las cosas ya no tienen que dar una idea de sí. La visión materialista del mundo deja las cosas en cosas, con lo cual no las confina, sino que, muy al contrario, las exalta.

El oro había sido la cosa-idea por excelencia. El oro, que casi no es una cosa, que no tiene forma concreta ni color exacto ni utilidad determinada, ha sido secularmente, legendariamente exaltado, más que por su valor (tan convencional) o por su símbolo,

por ser la cosa-idea, la perfecta idea espiritualizada de cosa. En el oro, la materia llega a lindar divinamente con la idea, con el espíritu. El oro, por eso, es una noción religiosa. Está en lo alto de la escala, como en lo bajo pudieran estar los excrementos (distanciamiento/emparentamiento muy utilizado, como se sabe, y muy abusivamente utilizado, por el psicoanálisis). El oro, con su belleza inútil, parece ser la corroboración idealista de que todo es la idea de sí mismo. Incluso la materia inerte.

Pero con la física moderna descubrimos que las cosas no tienen alma, sino energía. No son una idea, sino una fuerza. No son el reflejo de otra cosa celestial más perfecta, sino el fragmento de una energía total. Las cosas dejan de ser símbolos y son ellas mismas, y este descubrimiento gozoso de la materia con su energía, con su conducta, con su «personalidad», digamos, es ya un descubrimiento erótico que explica en buena medida el erotismo cósmico de nuestro tiempo. Todo es todo, todo está en todo, todo influye en todo. Empieza la fornicación universal, o empezamos a asistir a una fornicación universal que siempre habíamos ignorado.

Así como el oro había sido lo más cercano a la cosa-idea, el desperdicio es lo más cercano a la cosa-materia. En el oro afloraba casi espontáneamente el alma. En los cementerios de cosas de nuestra civilización del desperdicio, aflora espontáneamente el sentido de materia, mucho más que en los objetos pulimentados y protocolizados por el uso y la vigencia. De ahí la tendencia de la estética moderna, del erotismo moderno, hacía las cosas viejas, usadas, rotas, estropeadas, sucias, devueltas a su realidad y condición de materia, tras la pasajera encarnación práctica que les fingía una idea.

El artista de nuestro tiempo ha empezado por conectar con los grandes del pasado que supieron ver la materia tras el tejido idealista del mundo: Heráclito, Shakespeare, Dante, Quevedo, el Bosco, Goya. Aquellos hombres fueron descubridores de la materia, llenaron el arte y el mundo de materia, para desconcierto de sus contemporáneos. A veces tenían que darle a la materia un sistema alegórico, ya que no podían darle un alma, para tranquilidad de las gentes. Pero la alegoría no es ya el idealismo platónico (que todavía dura) sino el carnaval del idealismo. La alegoría e incluso la mitología son en buena medida la farsa del idealismo. Cuando las cosas ya no pueden ser reflejo de una idea, se las organiza en vastos sistemas alegóricos o míticos que las haga expresión de una doctrina. El idealismo ha muerto. La alegoría y el símbolo son y han sido siempre cartón piedra. Los grandes talentos materialistas del pasado, hubieron de someterse, así, en la mayoría de los casos, a la disciplina alegórica, por imposición religiosa, moral, estética y cívica. Pero habían tomado contacto caliente con la materia del mundo, con la realidad única y palpitante, que ya Heráclito, el primero de todos, reconoció como dialéctica del Universo.

Sólo en el siglo xx, se produce la eclosión simultánea de la materia en la economía, la literatura, la ciencia, el cine, la vida. El trabajo es más hermoso que el dinero, para Marx, porque el trabajo es materia y el dinero sólo es una idea: la idea del dinero. Los desperdicios de la gran ciudad son líricos y sórdidos para Miller (y para vastas corrientes literarias del siglo) porque son la cosa devuelta a su condición material, tras su fugaz encarnación en objeto. La materia es hermosa, para Einstein, porque no es el tabernáculo de una idea, sino la concentración agazapada de una energía que se puede liberar. El cine, la óptica de hoy, la mirada del hombre moderno, colectiva y descubridora, sobre las cosas, nos descubre la belleza de una pared sola, insultada por las lluvias.

Alguien ha escrito que los jóvenes han descubierto la pobreza, el miserabilismo, como se lo llamó allá por los años cincuenta. Lo que han descubierto los jóvenes, sin saberlo, es que en la pobreza alumbró la materia. La materia sólo es soluble en la pobreza, porque la riqueza acuña la materia en cosas, la broncea y la falsea. Este descubrimiento de los jóvenes, que se ha tomado por político, muchas veces es meramente lírico. Cuando dijo Picasso que si la pobreza pudiese comprarse él se

arruinaría, sin duda era esto lo que quería decir. Pobreza, en su frase, significaba materia. El pop-art y el hiperrealismo se complacen en la materia en directo o en la materia minuciosamente reproducida, explorada. Pollock, Tapies, Rauschenberg, manipulan la materia. Los informales y abstractos llegan a la total solubilidad de la materia. No ya la materia en sus corporeizaciones más directas y elementales, sino ni siquiera eso: sólo la materia sola.

El instinto erótico del siglo y la epifanía de la materia coinciden gracias a lo que los surrealistas llamaban «el azar objetivo». Escritores como Henry Miller o Pablo Neruda son, por su actitud abierta, erótica, ante el mundo, dos grandes profetas de la materia.

Acabamos de decir que el instinto erótico del siglo y la epifanía de la materia vienen a encontrarse en el arte de nuestro tiempo. Este encuentro tiene vivencia muy personal en Pablo Neruda, poeta que mucho antes de conocer el marxismo ya es un poeta de la materia. Lo es de nacimiento, de una manera espontánea, por dictado y fascinación de la geografía americana en que nace, por su propia receptividad para la oferta permanente del mundo y por el carácter plástico, táctil, que tiene desde los comienzos su palabra.

El materialismo lírico de Neruda es un tanto desordenado y errante hasta que Neruda encuentra el materialismo marxista. El marxismo ordena y cambia de signo la poesía de Neruda. Y no me estoy refiriendo, naturalmente, a su poesía política, tan controvertida, sino precisamente a la que no lo es. A la que, por no serlo, recibe hondos y purificados los mensajes del marxismo. En otro momento del libro tengo dicho que el lirismo de Neruda, siempre de abierto sentido erótico hacia el mundo (aparte la temática expresamente erótica de muchos de sus poemas), es un lirismo negativo, es una visión erótica del universo que alterna exaltación/pesimismo. A partir de su negatividad, Miller tiene momentos de felicidad. A partir de su alegría casi salvaje, Neruda tiene numerosos momentos sombríos (descontado, por supuesto, el desconsuelo romántico y adolescente de sus primeros libros, siempre un poco literario y ficticio)

Pero el marxismo viene a ser, en este sentido, la salvación poética de Pablo Neruda. Se ha debatido mucho la influencia de una doctrina política en una obra literaria. Aparte el signo de la doctrina, su influencia en lo literario puede ser buena o mala según que llegue a formar cuerpo y sustancia —o no llegue— con lo que el escritor escribe. Puede ocurrir que el escritor acoja un credo político de buena fe, entusiasta, convencido, e incluso que este credo resuelva su vida, le salve o le justifique como hombre, y sin embargo, es posible que lo político nunca tenga encaje perfecto en la literatura de ese hombre. A la inversa, puede ocurrir que una doctrina política aceptada por oportunismo, frivolidad o error, venga a potenciar la obra literaria del interesado, porque doctrina y obra llegan a formar un cuerpo, un todo. La vida es irónica y no siempre ocurren las cosas como debieran ocurrir. Hay soles que nos hermocean por fuera y nos matan por dentro.

Respecto del caso concreto de Pablo Neruda, se ha debatido mucho si su compromiso político fue bueno o malo para su obra. Empecemos por respetar profundamente ese compromiso como elegido libremente, como compromiso que es con una de las aventuras colectivas e ideológicas más interesantes de la humanidad. En cuanto a que el compromiso comunista le vaya o no le vaya a la obra de Neruda, hay que decir que le va como a nadie. Y esto no tiene que ver demasiado con que Neruda haya hecho malos o buenos poemas políticos. En su obra los hay muy buenos y bastante malos. Lo que quiero decir es algo más general y más perdurable, creo. Y es que la vocación abierta y erótica por la materia que tiene Pablo Neruda, encuentra de pronto su ordenamiento, su clave, su sentido, en el materialismo marxista.

Neruda había tenido exaltaciones de la materia y caídas lamentables (humanamente) en la materia. A partir del marxismo, la materia es ya optimista eternamente para Neruda y «las estrellas están llenas de leche para los pobres». No es que el poeta caiga en ninguna clase de beatitud, sino que la materia, su único mundo posible, ya que él vive en una red espesa de metáforas, de pronto se le aparece reordenada y con sentido. El caos a que parece condenado en *Residencia en la tierra*, de pronto se ilumina y cobra sistema. *Residencia en la tierra*, por supuesto, sigue siendo el mejor libro de Pablo Neruda, pero el poeta —y no hablo aquí del hombre— se ha salvado para siempre de la confusión.

Residencia en la tierra es un libro de juventud, hecho con la desesperanza juvenil y el contagio surrealista. Pero el propio André Bretón, que empieza entregado a todos los

automatismos, acaba por buscar coherencia asimismo en la doctrina marxista, y cuando rompe con el marxismo ortodoxo sigue luchando hasta la muerte por la coherencia interna y lúcida del surrealismo. El hombre tiende hacia un ordenamiento del mundo por mero terror al caos. No se puede vivir peligrosamente toda la vida. Llegamos un momento en que, cuando menos, hay que darle un nombre al caos para conjurar un poco el miedo a la muerte.

El artista, el creador, el escritor, que suele nacer en la exaltación del caos, también encuentra un día que el caos, más que enriquecerle, le ahoga. «He descubierto que mi caos es sagrado», dice Rimbaud. Bueno, es una manera de instalarse en el caos, de sacralizarlo, de petrificarlo. De hacer que deje de ser caos. Lo racional —quizá lo irracional, puesto que nace del miedo a la muerte (y, en el creador, del miedo a la dispersión de la propia obra)— es huir del caos, buscarle una coherencia a la libertad salvaje de la materia y de la vida.

Pablo Neruda, con un poder creador más fecundo que lúcido, necesitaba como nadie encontrar fuera de él la coherencia que quizás él no habría podido dar a su obra.

De ahí que, aparte el sentido moral que tiene su compromiso marxista, aparte de cómo el marxismo viene a estructurar su vida (tendente siempre a un hedonismo inconexo), aparte de todas estas cosas, el marxismo haya que estudiarlo en Neruda como estilismo, como sintaxis nueva que se impone —desde dentro— a su escritura.

A la poesía de Neruda no la seca una doctrina política, no sólo porque él sea gran poeta, sino precisamente porque su poesía estaba necesitando esa doctrina. Él, un poeta nato de la materia, ve edificarse la materia ante sus ojos, salvada del caos, gracias al marxismo. El erotismo cósmico de Neruda se corrige así con su marxismo ortodoxo, y no diremos que se empobrece, sino que se clarifica. Porque, de otra parte, Neruda fue siempre tan vitalmente libre que supo seguir viviendo en la contradicción estética, literaria y humana, y de esas contradicciones le nacen los mejores poemas.

No creo que el marxismo haya encontrado jamás otro poeta tan capaz de seguir siéndolo dentro de la ortodoxia. Capaz de seguir siendo poeta y de seguir siendo libre, pues la libertad respira por cada uno de sus versos en todo lo que escribe (en todo lo que escribe con voluntad poética, quiero decir, y no con voluntad política). Gracias a la doctrina marxista, Neruda se salva para siempre en el optimismo, se libera de sus crepuscularios. En otro caso ¿hubiera sido ya siempre el poeta «maldito» de *Residencia en la tierra*? Es posible que sí, pero yo creo que Neruda encontró el optimismo marxista porque llevaba un optimismo cósmico dentro de sí. «No me buscarías si no me hubieras encontrado.» Y todo esto, aparte opciones morales, naturalmente, que no vamos a negar ni discutir, y que no se desmienten con lo que venimos diciendo, sino que se confirman.

Eso es, en suma, la poesía de Pablo Neruda: un erotismo cósmico corregido por un marxismo optimista.

Neruda, otro escritor/vector del erotismo universal y, sobre todo, del erotismo de nuestro tiempo, que nos ha descubierto los más submarinos paisajes de su apetito (Neruda también es un ser devorador y devorante), para luego ir iluminándolos con la claridad de una luz nueva y fuerte.

Entre Miller y Neruda, el nihilismo y la utopía, las dos grandes fuerzas de nuestro tiempo. Nihilismo milleriano y utopía nerudiana que tienen en común el alimentarse de la materia terrestre, el ser obstinadas residencias en la tierra. Desde un mismo impulso erótico hacia el mundo, llega el hombre de hoy, desacralizado, al nihilismo sexual o a la utopía social.

El Neruda juvenil, todavía neomodernista, decía así:

Que si no son pomposas, que si no son fragantes,
son las primeras rosas —hermano caminante—
de mi desconsolado jardín adolescente.

Cuando el poeta pasa de su neomodernismo pueril al espléndido ejercicio surrealista de *Residencia en la tierra*, los desconsolados jardines adolescentes siguen en el fondo de todo lo que dice. Está viviendo todavía la materia como lógamo. Sólo el sexo, ya, le salva de esta tristeza prematura:

Comba del vientre, escondida,
y abierta como una fruta
o una herida.

Sexo y melancolía distenderán toda su obra hasta la aparición de una tercera fuerza inesperada y definitiva: la utopía.

Hay tres procesos a fijar en la obra de Neruda:

Epifanía de la materia.

Paso del erotismo negativo al erotismo positivo.

Desidealización de la mujer.

La materia, la naturaleza, es idealista en el primer Neruda, heredero de la cultura española y del romanticismo americano en su versión crepuscular, el modernismo.

Pero aún tengo la aurora
enredada en cada sien.

La naturaleza, en estos dos versos, como en tantos otros, no es sino el clima lírico que rodea y favorece al poeta. Éste aún no la ha visto nunca como tal naturaleza, sino que se limita a proyectar en ella sus estados de ánimo y a utilizarla como cómplice y decoración de lo que a él le pasa.

Me peina el viento los cabellos

como una mano maternal:

abro la puerta del recuerdo

y el pensamiento se me va.

Dócil, el viento, la naturaleza, maternal el mundo para el poeta. Así ha sido durante siglos. En la filosofía, en la religión, en la lírica, el mundo ha sido sólo el espejo cambiante del alma humana. Cuando Marx invita a no interpretar el mundo, sino a transformarlo, sin duda también quiere decir esto, porque interpretar el mundo ha supuesto más que nada, a través de los siglos, proyectar en él nuestros estados de ánimo, modelarlo a nuestro gusto. El proyecto de transformarlo, por el contrario, supone ya comprenderlo, haber tomado conciencia de él, saber que el mundo existe fuera de nosotros y tiene una vida propia con la que debemos luchar.

En los famosos *Veinte poemas de amor* la materia está idealizada y es dependiente casi siempre de una mujer, el erotismo es melancólico (negativo) y la mujer es también una idea de mujer, un fantasma sobrevivido a las visiones románticas.

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.

Si la mujer se parece al mundo, es que el mundo se parece a la mujer. Neruda ha visto las colinas de su tierra como desnudos femeninos: no las ha visto. Esta metáfora es todavía una metáfora idealista porque no emparenta libremente a la mujer y al mundo, interpenetrándolos, como tantas veces hará él en su obra, más adelante, sino que parte de un animismo ancestral que tiene encantado al mundo en figura de mujer.

Epifanía de la materia. La materia del primer Neruda es en buena medida ideal, inexistente, simbólica o mítica. Pero en este poeta se operará más tarde, como en pocos, la más diáfana y cierta epifanía de la materia, gracias a su instinto lírico personal y gracias a la visión real y dialéctica del mundo que le da el marxismo. Hemos elegido a dos escritores americanos, uno del Norte y otro del Sur, para ejemplificar esta vocación por la materia que, efectivamente, tenía que darse en América, continente de mayores magnitudes y donde la naturaleza es como más agresiva y evidente. La naturaleza, en Europa, está —aparte el idealismo tradicional— más trascendida de cultura, más confundida con la Historia. Europa tiene más Historia que naturaleza. Cualquier río europeo —el Rhin, el Sena, el Támesis— arrastra más historia que agua. La epifanía de la materia tenía que darse en América, tenía que dárseles a los creadores americanos: Pollock, Miller, Neruda...

Para mí, la gran aportación de América al hombre moderno es ésta de la aparición y consagración de la materia. Ellos, los americanos, nos han enseñado a ver con ojos nuevos —en su cine, en su arte, en su literatura, en su poesía— el cuerpo de la tierra desnudo de mitos.

Walt Whitman en el Norte y Neruda en el Sur, cuando hablan de un bosque, de un mar, de un animal, son más veraces que cualquier poeta europeo, y no por otra cosa sino

porque tienen más reciente el descubrimiento del bosque, del mar, del animal. Aún no han transformado un bosque en una leyenda, un mar en un poema de Homero, un animal en un mito. Decíamos, hablando de Miller, que es el anti-Whitman, en el sentido de que no cree en la grandeza verdadera de América. Whitman es el héroe nacional y Miller es el antihéroe nacional. Pero ambos tienen la misma facultad para conectar con lo germinal, para respirar de una bocanada todo el aire del mundo, de ese mundo ancho y ajeno que sólo pudo definir como tal, con dos objetivos inapreciables, otro escritor americano.

El mundo, para los creadores americanos, es ancho y ajeno. Para los europeos es angosto y doméstico. La cultura estrecha el mundo. Empequeñece el planeta. Acorta distancias mentales. Whitman es anterior a las máquinas, es contemporáneo de las primeras locomotoras de América como de los primeros mamuts. Miller es un Whitman posterior a las máquinas, y por eso ya no cree, ya no puede creer en la épica del progreso. ¿Y Neruda?

Neruda, ya lo hemos dicho, es heredero —y de los más fieles— de la vieja cultura europea, española. Tarda en ver el mundo con ojos americanos. Por delante de él está Rubén Darío. Rubén Darío —como Whitman antes, como Miller después— tiene el instinto de la suntuosidad salvaje de América, pero está también pervertido de culturas europeas. Hace falta mucho tiempo para que los americanos, al Norte y al Sur, se despojen del puritanismo sajón, del barroquismo español, del romanticismo francés y alemán, para que aprendan a ver su propio mundo con sus propios ojos.

Hacen falta muchos años para que aparezca Pollock en la pintura —aunque Bacon haya dicho luego que Pollock es meramente decorativo (pero ya nos ocuparemos más adelante de Bacon)—, y para que aparezca Henry Miller en la novela, y para que aparezca el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra* y las *Odas elementales*.

Rubén, sí, tiene el impulso de la naturaleza americana, pero lo pervierte al servicio de una cultura europea (que a lo mejor ni siquiera poseía). César Vallejo expresa directamente el alma del pueblo americano, habla desde el fondo de un hombre americano, pero es un poeta poco material, se ocupa poco de la materia, trata más de sentimientos que de cosas. Octavio Paz, tan americano, está también enfermo, genialmente enfermo de cultura europea. Lezama Lima liza con el limo (si se nos permite jugar la eufonía de sus apellidos), o sea que es un poeta americano lleno de selva americana, pero se obstina en tejer en esa selva sus perlas gongorinas. Los modernos narradores de Sudamérica —García Márquez, Carpentier, Vargas Llosa, Cortázar, Onetti, Fuentes— son a veces deliberada y naturalmente indigenistas, saben a tierra americana, pero la cultura sajona y la cultura francesa (no les hablemos de la española, para no ofenderles) les pesa demasiado. Son grandes escritores que han conseguido el mestizaje indoeuropeo en sus producciones. Quizás, hasta la fecha, no ha habido un escritor americano que haya sabido liberarse de la cultura europea y expresarse «en americano» tan absolutamente como Neruda, y eso que era el más convicto y confeso de influencia barroca española y surrealista francesa.

Primero, naturalmente, fue tributario del idealismo europeo. He aquí el poema dieciocho de los *Veinte poemas de amor*:

Aquí te amo.

En los oscuros pinos se desenreda el viento.

Fosforece la luna sobre las aguas errantes.

Andan días iguales persiguiéndose.

Se desciñe la niebla en danzantes figuras.

Una gaviota de plata se descuelga del ocaso.

A veces una vela. Altas, altas estrellas.

O la cruz negra de un barco.

Solo.

A veces amanezco, y hasta mi alma está húmeda.
Suenan, resuenan el mar lejano.
Éste es un puerto.
Aquí te amo.
Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.
Te estoy amando aún entre estas frías cosas.
A veces van mis besos en esos barcos graves,
que corren por el mar hacia donde no llegan.
Ya me veo olvidado como estas viejas anclas.
Son más tristes los muelles cuando atraca la tarde.
Se fatiga mi vida inútilmente hambrienta.
Amo lo que no tengo. Estás tú tan distante.
Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos.
Pero la noche llega y comienza a cantarme.
La luna hace girar su rodaje de sueño.
Me miran con tus ojos las estrellas más grandes.
Y como yo te amo, los pinos en el viento,
quieren cantar tu nombre con sus hojas de alambre.

Cierta retórica postromántica y postmodernista. De pronto un verso fresco, nuevo, inédito, sorprendente, «americano»: «Andan días iguales persiguiéndose.» La niebla forma figuras que danzan y las gaviotas son de plata. No estamos en las cosas, sino en el reflejo idealizado de las cosas. Pero de pronto otra imagen nueva, inesperada: «esos barcos graves que corren por el mar hacia donde no llegan». Tenemos que los muelles son más tristes cuando atraca la tarde. Todo está reteñido del sentimiento personal del poeta. Esto es aún intimismo europeo. Alguna vez he escrito —sin reproche— que Neruda es un poeta sin intimidad. Y ahora pienso que quizá por eso mismo es tan específicamente americano. Sin embargo, todavía nos encontramos, dentro de este poema, con que el hastío forcejea con los lentos crepúsculos. Y resulta que las estrellas más grandes son los ojos de la amada. Y los pinos cantan el nombre de ella. No hay naturaleza. Sólo hay reflejos de un sentimiento personal en un exterior vago al que cierta señorita ha condescendido a prestar su apariencia.

Entre los *Veinte poemas* y *Residencia en la tierra* hay varios libros a través de los cuales el poeta se va abriendo paso hacia la realidad cósmica americana o, dicho más sencillamente, hacia la materia pura, que será la musa grande y definitiva de su obra. Neruda se despoja paulatinamente del sentimentalismo modernista y el decadentismo postromántico americano para descender al encuentro de la naturaleza y de la vida, de la textura objetiva y entrañable del mundo.

Residencia en la tierra es el libro de la gran epifanía de la materia, pero fuertemente reteñido aún de un erotismo negativo, de una visión del mundo lóbrega y húmeda, que es en lo que se ha transformado el crepusculario interior del joven poeta provinciano de Chile. Escrito en Asia, este libro tiene ya la amplitud y la diversidad del mundo visto por todos sus costados y reverses, y supone el encuentro con otra naturaleza, la asiática, que pese a estar profundamente sacralizada y ritualizada para los indígenas, para el joven diplomático forastero no es más que eso: naturaleza pura, otra agresión salvaje y viva de la materia (la humanidad apiñada de la India también aparece como tal misterio).

Cargado todavía de sentimentalismo juvenil y literario, Neruda va siendo ya más grávido de mensajes de la tierra, y por otra parte ha encontrado, lejos del postmodernismo, un lenguaje nuevo que, concomitante con el surrealismo, le proporciona toda la variedad del diccionario surreal (nada respetuoso ni restringido a las bellas palabras) para expresar esos mensajes.

¿Qué es lo que ha tomado Neruda del surrealismo? Espesa cuestión para tratarla aquí de pasada. No ha tomado, por supuesto, nada de eso que Bretón tiene de echadora de cartas parisina, nada de ese gusto por el esoterismo, la cábala, la búsqueda de coincidencias significativas ni de signos provenientes del futuro. Neruda toma del surrealismo —como Aleixandre en España, como el propio Eluard en Francia— lo mejor que la escuela le puede dar. Es decir, la anchura toda de los diccionarios, la posibilidad de usar absolutamente todas las palabras y de darles a todas un sesgo nuevo y desconcertante. Esa confrontación de objetos insólitos, propugnada desde Lautréamont, es en la poesía confrontación de palabras insólitas, y un surrealista en potencia, como Gómez de la Serna, se asombrará en España (aunque él mismo ha hecho otro tanto) de la facilidad con que los nuevos poetas entran en todas las zonas del diccionario, y Ortega le llama a eso «combinaciones eléctricas de palabras», como Sartre lo llamará luego (despectivamente) «incendios en los matorrales del idioma», sin renunciar por eso a provocar sus propios incendios, que siempre es una tentación.

Yo creo que la corroboración de la tupida naturaleza americana mediante el contacto con la tupida naturaleza oriental es lo que le da a Neruda, por fin, la iluminación, el descubrimiento de algo que llevaba dentro: el sentimiento profundo de la materia, que con los años se hará amor desmesurado por las cosas y amueblará de cariátides y caballos su casa en Isla Negra. Neruda descubre la materia y descubre las anchuras del lenguaje que le permiten expresarla. De este «azar objetivo», por volver a los surrealistas, nace la *Residencia*. Pero ya hemos dicho que el libro está impregnado de erotismo negativo. Sólo en determinados momentos, como *Ángela adónica*, el erotismo se torna positivo. Y están, sobre todo, los *Tres cantos materiales*, título que ya lo dice todo y que reúne «Apogeo del apio», «Entrada a la madera» y «Estatuto del vino». Dentro de un libro de materia viscosa, esta trilogía inaugura ya una construcción de la materia, un erguimiento del légamo en sistema, algo que preuncia las odas elementales.

Llegará un día en que el légamo extenso de *Residencia en la tierra* cobrará verticalidad y participará en la estructuración dialéctica del mundo: *Alturas de Machu-Pichu* y las *Odas elementales*. Todo o casi todo el *Canto general*. Eso está anunciando en los *Tres cantos materiales*. El apio cantado en ese «Apogeo del apio» ya no tiene connotaciones sentimentales ni es atributo de ninguna amada vagorosa. El

título «Entrada a la madera» nos dice ya bien la voluntad que tiene el poeta de integrarse en la materia. Y leamos el otro poema, «Estatuto del vino». En todos ellos, la materia no es ya el medio oleaginoso en que el poeta debate sus soledades, bostezos y erecciones, sino que está cantada por sí misma y desde sí misma, y no comporta otra aventura que su propia aventura vegetal, sin caer ya para nada en el animismo egotista de la poesía tradicional, que durante siglos ha transferido a una rosa o a un clavel los latidos del sonetista.

Cuando a regiones, cuando a sacrificios
manchas moradas como lluvias caen,
el vino abre las puertas con asombro
y en el refugio de los meses vuela
su cuerpo de empapadas alas rojas.
Sus pies tocan los muros y las tejas
con humedad de lenguas anegadas,
y sobre el filo del día desnudo
sus abejas en gotas van cayendo.

Yo sé que el vino no huye dando gritos
a la llegada del invierno,
ni se esconde en iglesias tenebrosas
a buscar fuego en trapos derrumbados,
sino que vuela sobre la estación,
sobre el invierno que ha llegado ahora
con un puñal entre las cejas duras.

Yo veo vagos sueños,
yo reconozco lejos,
y miro frente a mí, detrás de los cristales,
reuniones de ropas desdichadas.

Así dicen las cuatro primeras estrofas de este largo poema, «Estatuto del vino». Ningún poeta de ninguna época habríase mantenido a lo largo de cuatro estrofas sobre una cosa animada o inanimada, el vino en este caso, sin establecer ya la relación consigo mismo o con su amada. Neruda sólo asoma un momento en la cuarta y breve estrofa. La formación humanista/idealista de todos los poetas que en el mundo han sido, les remite rápidamente al hombre, con preferencia a sí mismos. Les remite al mundo de las pasiones, de los sentimientos, de la moral. Ni el mundo clásico ni el mundo moderno (menos el mundo medieval) han formulado cantos a las cosas en sí mismas. Las cosas sólo son en relación con el hombre. El antropocentrismo es común a todas las culturas. La epifanía de la materia nos ha dado nada menos que el marxismo, la física einsteniana, el cine, el arte abstracto y la poesía de Neruda, entre otras cosas.

Sólo en el primer cuarto del siglo XX era posible, al fin, que un poeta escribiese un largo poema lírico al vino sin tener que apelar a paralelismos con su alma o al pobre recurso de los efectos del vino en los humanos. Neruda canta al vino desde el vino, al vino en sí mismo, materia pura y bien expresiva. Sin anacreontismos ni ninguna otra clase de apelaciones clásicas, tradicionales. En este poema, como en los tres cantos materiales, aparece ya por primera vez, con limpieza absoluta, el lirismo de las cosas desde las cosas, sin contagio de sentimentalismo personal. Tampoco está Neruda haciendo bucolismo. Es la épica y la lírica de la materia atendida a sí misma, reconocida eucarísticamente, al fin, por el hombre. Es la apertura erótica, incondicional, al mundo. El vino, aquí, no es utilizado para decir otras cosas. El vino es el vino. Neruda ha hecho desaparecer por fin a un personaje presuntuoso con muchos siglos de historia y zascandileo el poeta.

A ellas la bala del vino no llega,
su amapola eficaz, su rayo rojo

mueren ahogados en tristes tejidos,
y se derrama por canales solos,
por calles húmedas, por ríos sin nombre,
el vino amargamente sumergido,
el vino ciego y subterráneo y solo.
Yo estoy de pie en su espuma y sus raíces,
yo lloro en su follaje y en sus muertos,
acompañado de sastres caídos
en medio del invierno deshonorado,
yo subo escaleras de humedad y sangre
tanteando las paredes,
y en la congoja del tiempo que llega
sobre una piedra me arrodillo y lloro.
Y hacia túneles acres me encamino
vestido de metales transitorios,
hacia bodegas solas, hacia sueños,
hacia betunes verdes que palpitan,
hacia herrerías desinteresadas,
hacia sabores de lodo y garganta,
hacia imperecederas mariposas.
Entonces surgen los hombres del vino
vestidos de morados cinturones
y sombreros de abejas derrotadas,
y traen copas llenas de ojos muertos,
y terribles espadas de salmuera,
y con roncadas bocinas se saludan
cantando cantos de intención nupcial.
Me gusta el canto ronco de los hombres del vino,
y el ruido de mojadas monedas en la mesa,
y el olor de zapatos y de uvas
y de vómitos verdes:
me gusta el canto ciego de los hombres,
y ese sonido de sal que golpea
las paredes del alba moribunda.

La materia, el vino, no está aquí en función del hombre, sino el hombre en función del vino. Neruda pasa por el poema, es un personaje más, se asoma a las ceremonias del vino, es un tráfuga del vino, pero el vino no se ha utilizado, ni en todo lo transcrito ni en lo que sigue, para glorificar un estado personal del poeta. En seguida surgen los hombres del vino, que son los verdaderos protagonistas de la fiesta, o el coro que rodea al vino. Neruda asiste, Neruda participa, pero no ha hecho del vino metáfora de su alma. Esto es insólito en la poesía occidental y bien podemos decir que en poemas como éste se manifiesta la epifanía de la materia, el hombre empieza, por fin, a ver las cosas en las cosas, y no el reflejo refinado de su alma.

Obviamente, el poema está presidido por un sentimiento oscuro y triste que sin duda es el que retiene el alma del poeta, pero es más bien que Neruda se ha puesto en disposición sentimental de acercarse al mundo catacumbal del vino. Esa cosa morada y litúrgica, catacumbal y ritual, que tiene todo el poema, se la da el vino a Neruda y no Neruda al vino. El vino, hecho criatura (pero sin caer en pueriles animismos), el vino viviendo su epopeya real y anual, el vino sin apelaciones a Baco, sin mitología, sin filosofía, sin moral. Por fin hemos conseguido un poema sin propuestas morales ni sutilezas psicológicas. Un poema en cuyo final no nos aguarda la coartada sentimental del poeta. Veremos que el poema termina como empieza, con los movimientos

naturales de la materia, que el poeta ha secundado paso a paso y nada más.

Ésta es una característica de muchos poemas de Neruda, sobre todo en este libro y en las odas elementales. Se trata de poemas sin final, e incluso diríamos que sin principio, donde vemos vivir a las cosas, crecer, llenar el mundo y sólo eso. Neruda establece una serie de relaciones relampagueantes entre la materia cantada y otras materias, para darnos así la vida de la cosa, y luego la abandona, la deja ahí, viviente, enhiesta, eterna, sin cerrar el poema con un rasgo moral o personal que convertía el objeto en un fetiche del espíritu.

Esto tampoco quiere decir que Neruda se limite a esa especie de poemas invertebrados que hicieron los vanguardistas de los años veinte, bajo la influencia universalizada de Apollinaire. No, lo que encontramos en el poema de Neruda a una espiga o al vino no es una mera sucesión de imágenes, metáforas, greguerizaciones o caligramas encadenados de cualquier forma o no encadenados (la supresión de puntuaciones era muchas veces, en aquellos poemas, un recurso para ocultar su fragmentación).

Por el contrario, los poemas de Neruda a las cosas son orgánicos, en ellos la cosa vive, se desarrolla, crece, hace su vida de cosa, no queda petrificada por la imaginación del poeta, iluminada con cuatro flashes más o menos afortunados. La materia vive en la poesía de Neruda porque Neruda vive en ella y con ella, tiene buen cuidado de no hacer un bibelot ni un souvenir de un objeto natural. (Y cuando se trata de objetos artificiales, creados por el hombre, los vivifica, obtiene de ellos lo que tienen aún de materia orgánica, les hace solubles en su propia energía dormida, los despierta, digamos.) Neruda conoce bien los procesos naturales del mundo (aquí su rigurosa formación materialista) y se limita a acompañarlos poéticamente, sin darnos tampoco lecciones de cosas, por otra parte. Trata a una manzana como a una muchacha y a una espiga como a un adolescente, pero sin recurrir a las socorridas y encarecidas equivalencias, sino atendiendo a la biología natural del mundo. Y cuando esas equivalencias se producen, son siempre de igual a igual. La muchacha tiene rostro de «manzana furiosa», lo cual no va en detrimento de la manzana ni de la muchacha. Lo hemos dicho en otro momento de este libro: no se trata de que las manzanas sean una pálida imitación de la amada, o de que la amada se favorezca con el parecido de las manzanas. Son dos seres que se interpenetran horizontalmente. La chica tiene piel de manzana y la manzana tiene un atributo de la chica, un atributo humano: la furia.

Veamos algunas imágenes y metáforas de este poema al vino, algunas adjetivaciones, simplemente. El vino cuenta con una «amapola eficaz». No habría demasiada novedad en equiparar el color del vino con el de las amapolas. Pero sí la hay en el singular (Neruda juega siempre muy bien a darnos un singular donde suele haber un plural y viceversa). Esa amapola única, floreciendo en el vino, es más misteriosa que una multitud de amapolas. Concentra y resume lo amapolado del vino. Pero sobre todo viene el adjetivo. La amapola es «eficaz».

Efectivamente, el vino es activo en múltiples sentidos. Es eficaz. Neruda atribuye al vino el color de la amapola (equivalencia bella, pero fácil), mas en seguida atribuye a esa amapola la eficacia del vino, con lo que el juego es recíproco y hemos obtenido un objeto nuevo, insospechado, vivísimo. Una amapola eficaz. El colocar el adjetivo detrás del sustantivo, en buena gramática, prescindiendo del fácil trastueque retórico tradicional que echa por delante los adjetivos, es otro recurso muy frecuente en Neruda. Con ello, en principio, consigue una nueva retórica y sonoridad, ya que el oído del lector de poesía suele estar acostumbrado a lo contrario (mal acostumbrado). Y, sobre todo, le da a las imágenes una cierta gravedad de definición técnica o científica, una seriedad que la sintaxis poética había perdido con su abuso de la frase contorsionada. Así podríamos ir examinando todos los recursos, todos los hallazgos expresivos de Neruda para concluir que su tratamiento de la materia está conseguido

desde la materia misma, y no desde un estado de ánimo particular, que es lo tradicional en poesía.

Pero sigamos leyendo el poema del vino:

Hablo de cosas que existen, ¡Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!

Hablo de la saliva derramada en los muros,

hablo de lentas medias de ramera,

hablo del coro de los hombres del vino

golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.

Él mismo nos lo advierte expresamente en estos versos: «¡Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando!» Apela a Dios, incluso —quizá la única vez en su vastísima obra—, para recordarnos que él no inventa, no fantasea. Quiere vivir y escribir pegado a la materia.

Hay otras dos estrofas donde el poeta se alude, pero también como punto de referencia y nada más. Recuerda cosas materiales, realidades exteriores, todo lo que quizá le trae el vino a la cabeza. Es el vino viviendo en él, no él viviendo en el vino. Su «yo» en seguida se hace soluble entre la proliferación de la materia exterior del mundo. Por eso hemos dicho y repetido que Neruda es un poeta sin intimidad. No utiliza el vino —sería tan fácil— para cantarse a sí mismo glorificado o humillado de alcohol. En las otras dos estrofas siguientes sigue describiendo la vida del vino, en un prodigioso juego de asociaciones y relaciones. Se diría que nos da el mundo todo a través de la óptica del vino. «¿Cómo es el calor cuando nadie tiene calor?», dicen que se preguntaba alguien. Bien, pues Neruda consigue explicarnos cómo es el vino cuando nadie está borracho. O es el mundo entero el que está borracho de vino.

Y termina así:

Y entonces corre el vino perseguido

y sus tenaces odres se destrozan

contra las herraduras, y va el vino en silencio,

y sus toneles, en heridos buques en donde el aire muerde

rostros, tripulaciones de silencio,

y el vino huye por las carreteras,

por las iglesias, entre los carbones,

y se caen sus plumas de amaranto,

y se disfraza de azufre su boca,

y el vino ardiente entre calles usadas,

buscando pozos, túneles, hormigas,

bocas de tristes muertos,

por donde ir al azul de la tierra

en donde se confunden la lluvia y los ausentes.

Parece que el poema se ha ido llenando paulatinamente de violencia a medida que avanza. Es la curvatura trágica que tienen casi todos los poemas de *Residencia*. Es el pesimismo que inclina el libro, el erotismo negativo que nos abre una y otra vez a un mundo en destrucción y descomposición. El vino participa de este destino, pero nada más. El vino va al azul de la tierra «en donde se confunden la lluvia y los ausentes». El vino acaba muerto entre los muertos.

En ningún momento del largo poema ha necesitado Neruda convertir el vino en un símbolo o un mito. La imagen de escayola del dios Baco no puede estar más ausente del poema. Tampoco ha convertido Neruda el vino en una persona. Hay momentáneas personificaciones relampagueantes que enriquecen poéticamente la vida del vino, pero nada más. El vino es el vino, como hemos dicho en otro momento. La modernidad de este gran poema no le viene tanto de su lenguaje (que fue moderno hace medio siglo) como de ese entendimiento de la materia en tanto que tal materia.

Neruda lo ha dicho en otro momento de su obra: «Los viejos poetas me prestaban anteojos.» Bueno, pues ha arrojado los anteojos de los viejos poetas, que eran anteojos de ver y crear mitologías, simbologías, y ha mirado el mundo, el vino, el correr de la vida, con su mirada de hombre y nada más. Sólo un materialista dialéctico del siglo XX (profese o no en el Partido) es capaz de ver materia en la materia. La resistencia a mitificar el vino a lo largo de un poema tan extenso es ejemplar. Neruda se ha limitado a mirar el mundo a través del cristal rojo del vino. Hay cientos y cientos de poemas nerudianos donde la materia y la vida merecen este mismo respeto. Sólo la iconografía comunista puede llevar a Neruda alguna vez al peligro de «cosificar» alguna cosa en símbolo. Pero salva en seguida ese peligro. Lo salva siempre o —ay— casi siempre.

Paso del erotismo negativo al erotismo positivo. *Residencia* es el gran libro del erotismo negativo. La mayor apertura al mundo que ha conseguido nunca Pablo Neruda, pero también la más negativa. Veamos el primer poema del libro, «Galope muerto»:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pensando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

Esta primera estrofa nos da magistralmente, definitivamente, densamente, el clima de todo el libro. Acabamos de entrar en una latitud que es la que llena todo. Incluso uno de los poemas del libro se titula «Sonata y destrucciones». Salvo algunos poemas aislados y los «Tres cantos materiales», de que ya hemos hablado, todo el libro es una lentísima destrucción. La materia nos sale al encuentro, nos toca, nos envuelve. La epifanía de la materia es ya un choque, una ola, desde el primer verso. Neruda ha encontrado la materia del mundo de forma mucho más real que Rilke cuando, apoyado en un árbol de Ronda, siente que ha pasado «al otro lado de las cosas». Neruda está de manera natural en el otro lado de las cosas, dentro de las cosas. «Psicólogo de las cosas» es una definición que acuñó alguien, pero no precisamente para Neruda. Neruda no psicologiza las cosas, sino que se transmuta en la cosa misma. La materia aparece en Neruda con la misma evidencia absoluta y auroral que en Einstein. Pero es una materia claudicante.

Su instinto erótico poderoso le ha permitido comunicarse con las corrientes profundas de la materia, pero su erotismo, como el de Henry Miller, es —tras las primeras exaltaciones románticas— profundamente negativo. Podría haberlo seguido siendo siempre, mas ya hemos esbozado las razones por las cuales se transforma con el tiempo en erotismo positivo, y por eso hemos elegido a Neruda como ejemplo de una visión erótica positiva del mundo, que no es ni más ni menos valiosa que la otra, pero sí igualmente cierta.

Después de *Residencia*, Neruda va evolucionando moral y estéticamente hacia la utopía, con lo que su erotismo se torna positivo y hasta exultante. El *Canto general* ha quedado como el monumento al optimismo americano y comunista, como el monumento a esa utopía, El repaso a la Historia y la luz del porvenir. Mas precisamente por ser un libro tan programado, el libro del optimismo conquistado día a día, penosamente, necesariamente, preferimos obviarle a efectos de nuestra demostración, y recoger en cambio cualquier oda elemental, delgada como un grito, para sorprender más desnuda la conversión del erotismo nerudiano a un optimismo cósmico.

Veamos la «Oda al aire»:

Andando en un camino
encontré al aire,
lo saludé y le dije
con respeto:
«Me alegro
de que por una vez
dejes tu transparencia,
así hablaremos.»

Él incansable,
bailó, movió las hojas,
sacudió con su risa
el polvo de mis suelas,
y levantando toda
su azul arboladura,
su esqueleto de vidrio,
sus párpados de brisa,
inmóvil como un mástil
se mantuvo escuchándome.
Yo le besé su capa
de rey del cielo,
me envolví en su bandera
de seda celestial
y le dije:
Monarca o camarada,
hilo, corola o ave,
no sé quién eres, pero
una cosa te pido,
no te vendas.
El agua se vendió
y de las cañerías
en el desierto
he visto
terminarse las gotas
y el mundo pobre, el pueblo
caminar con su sed
tambaleando en la arena.
Vi la luz de la noche
racionada,
la gran luz en la casa
de los ricos.
Todo es aurora en los
nuevos jardines suspendidos,
todo es oscuridad
en la terrible
sombra del callejón.
De allí la noche,
madre madrastra,
sale
con un puñal en medio
de sus ojos de búho,
y un grito, un crimen,
se levantan y apagan
tragados por la sombra.
No, aire,
no te vendas,
que no te canalicen,
que no te entuben,
que no te encajen
ni te compriman,
que no te hagan tabletas,

que no te metan en una botella,
¡cuidado!
llámame
cuando me necesites,
yo soy el poeta hijo
de pobres, padre, tío,
primo, hermano carnal
y concuñado
de los pobres, de todos,
de mi patria y las otras,
de los pobres que viven junto al río
y de los que en la altura
de la vertical cordillera
pican piedra,
clavan tablas,
cosen ropa,
cortan leña,
muelen tierra,
y por eso
yo quiero que respiren,
tú eres lo único que tienen,
por eso eres
transparente,
para que vean
lo que vendrá mañana,
por eso existes
aire,
déjate respirar,
no te encadenes,
no te fíes de nadie
que venga en automóvil
a examinarte,
déjalos,
ríete de ellos,
vuélales el sombrero,
no aceptes
sus proposiciones,
vamos juntos
bailando por el mundo,
derribando las flores
del manzano,
entrando en las ventanas,
silbando juntos,
silbando
melodías
de ayer y de mañana,
ya vendrá un día
en que libertaremos
la luz y el agua,
la tierra y el hombre,
y todo para todos
será, como tú eres.

Por eso, ahora
¡cuidado!
y ven conmigo,
nos queda mucho
que bailar y cantar,
vamos
a lo largo del mar,
a lo largo de los montes,
vamos
donde esté floreciendo
la nueva primavera
y en un golpe de viento
y canto
repartamos las flores,
el aroma, los frutos,
el aire
de mañana.

En esta oda, Neruda trabaja con algo aún más sutil que el vino: con el aire. La más sutil de las materias. La no-materia, diríamos. Y también la vivifica eficazmente sin caer en el mito, el símbolo ni la alegoría, aunque haya unas momentáneas y fulgurantes personalizaciones del aire. Todo el poema está tensado por la utopía. El mundo lóbrego y húmedo de *Residencia* es ahora un mundo claro, respirable, de «azul arboladura», donde el mal ya no nace de la materia misma, sino que es algo externo, extirpable, que aportan los empresarios, los capitalistas, los yanquis.

La utopía, despojada de doctrina, pero viva, está en este poema como en pocos de Neruda. La materia, despojada casi de sí misma, también está ahí, vivísima. El poeta tiene una comunicación estrecha, profunda, directa y real con el mundo, es un ser muy dotado eróticamente para danzar y cantar con el aire, con las fuerzas naturales. El mundo sórdido de *Residencia* se ha iluminado y estructurado con la luz venidera de la utopía, que tensa ya todo cuanto escribe el poeta. El erotismo positivo de Neruda, nacido tanto de su optimismo natural como de su adscripción a la utopía, alcanza en esta sencilla oda a lo más sencillo del mundo —el aire— un momento decisivo en su conquista del universo por la alegría.

El paso del erotismo negativo al erotismo positivo supone en Neruda un proceso moral, un salto cualitativo. Antes, el mal estaba en la materia misma, la materia era el mal. Luego, el mal es extrapolado a la política, a la Historia, con lo que la materia tiene una epifanía virginal: el poeta la reconquista pura. Por aliar las razones personales a las históricas, digamos —ya lo hemos dicho antes— que Neruda, un hedonista natural, un epicúreo casi, había de dar, una vez superado el consabido pesimismo de juventud, en cierta visión gozosa del mundo, que apoya sin duda ese salto moral a la utopía.

El erotismo absoluto sería aceptar que el mundo no es malo ni bueno, sino que es ambas cosas y muchas más —por eso es mundo—, y que la dialéctica constante de leyes y transgresiones es lo que hace la vida, lo que nos hace. Pero Neruda, más apologético que dialéctico, se queda en el dualismo apuntado: el mal está en la Historia y el bien en la materia. Hay que trasvasar a la Historia los dones de la materia.

Y el vehículo para ese trasvase es, claro, el hombre.

El hombre revolucionado y revolucionario.

Desidealización de la mujer. El proceso de desidealización de la mujer que sigue Neruda es el que sigue más o menos todo individuo y el que sigue la Historia. La imagen de la madre impregna toda la atención masculina hacia la mujer en la infancia y pubertad. Luego, nuestra cultura ha interferido esa imagen brutalmente con la presencia de la meretriz —primera confidente sexual del varón—, con lo que la mujer cae del altar al abismo. La interpenetración madre/meretriz es algo que ha sido poco estudiado, creo yo, pero que sin duda existe a cierta profundidad y que ha sido nefasto para la vida sexual de muchos individuos.

La madre (virginal en la mente infantil) recibe de pronto todos los atributos negros de la meretriz. La meretriz es continuadora de la madre en el sentido de que es la segunda iniciadora del varón en la vida. La meretriz se impregna de atributos maternos. Este juego invalida para siempre, en muchos hombres, la normal relación con el otro sexo a todos los niveles. No se trata del problema edípico freudiano, tan literario, sino de un sencillo problema social. Las madres, cuando rehúyen aterrorizadas la posibilidad de que su hijo debute en el sexo —inevitablemente— con una meretriz, están temiendo, sin saberlo, el contagio que de esa mujer desconocida y oscura les va a llegar, la imagen que va a interferir en el hijo su propia imagen materno-virginal. La sociedad, nuestra sociedad, ha hecho esto así, ha elevado el papel de madre a alturas y nubes casi teológicas, para luego empalmar la imagen de la madre con el de una prostituta. Pocos hombres salvan esto fácilmente.

Pero esta caída de los altares no supone la desidealización de la mujer, naturalmente, sino otra forma de idealización, una mitificación sombría y compleja. De ser la Virgen, la mujer ha pasado a ser el demonio. A partir de ahí empezará el proceso adulto de desidealización de la mujer. Una imagen desautorizará la otra, se establecerá un proceso dialéctico interior, en el individuo, entre la madre y la meretriz, hasta que de ese proceso salga la síntesis, la mujer natural, la compañera y, en el mejor de los casos, la mujer-metáfora, la que «nos aporta naturaleza», como dijo alguien.

Éste es el proceso óptimo, naturalmente, y casi nunca se da. No se da en condiciones óptimas, quiero decir. El hombre, a cierta altura de la vida, ya sabe que la mujer no es la Virgen María (ni siquiera su madre), pero que la mujer tampoco es aquella meretriz sórdida de su adolescencia. «La mujer, en el fondo, es un ser usual», dijo Laforgue, y cuando cada hombre llega a esta melancólica conclusión es cuando ya ha desidealizado a la mujer.

Sólo que esta desidealización no es buena, no es positiva ni negativa, es vulgarmente escéptica y nada más. De la mujer sin misterio nos queda sólo, ya, la mera pulpa sexual. (Y es cuando se puede volver a caer en la meretriz.)

Pero si el proceso se cumple racionalmente, la desidealización no tiene por qué ser negativa. Se trata de llegar a la epifanía de la mujer, del mismo modo que hemos hablado de la epifanía de la materia. La mujer, sí, es un ser usual, pero sólo respecto de otra mujer. Para el hombre nunca puede ser absolutamente usual. Por la mujer se pasa al otro lado de las cosas (insisto una vez más en que esto siempre es recíproco y supongo que con el hombre les ocurre otro tanto a las mujeres, porque la magia de los sexos no la ha podido borrar ninguna cultura). La mujer deja de ser una criatura ideal, pero esto no significa que devenga meramente usual. Entre lo usual y lo ideal hay todo un mundo. La mujer es la única opción de nuestra subjetividad, la única variación de óptica que nos está permitida. En la medida en que logremos ver el mundo a través de una mujer, habremos visto otro mundo, habremos metaforizado el mundo.

Estoy hablando una vez más de la mujer-metáfora, y ahora en este sentido final. La mujer es metafórica para el hombre en cuanto que le permite ver el mundo de otra forma o ver otro mundo. Esto no nos lo puede brindar ningún hombre, ninguna cultura. La visión de Hegel, de Dante, de Picasso, de Platón, de Heráclito, de Miguel Ángel, de Leonardo, de Kant, de Meliés, de Rilke, de Quevedo, de Shakespeare, de Juan Ramón

Jiménez, de Einstein, son todas visiones masculinas y en eso coinciden todas más de lo que parece. La cultura sólo es metaforizante en segundo grado, aunque parezca ser el reino de la metáfora. La metáfora absoluta sólo se consigue a través de la mujer, a través del otro sexo.

Los artistas, los creadores, los poetas, los científicos, los filósofos, incluso los historiadores, metaforizan el mundo para otros hombres. No hacen sino desarrollar al máximo una capacidad imaginativa ínsita en la especie. Nos dan más de lo mismo, pero no nos dan otra cosa.

El mundo sólo se ve con otros ojos a través de los ojos de una mujer. Claro que llegar a mirar a través de los ojos de una mujer requiere mucha paciencia, mucha constancia, mucha dedicación, mucha sensibilidad, mucha vocación. Pero mejor debiéramos haber dicho «ver el mundo a través de los ojos de la mujer». De las mujeres. Que esto sí que llega a conseguirlo en cierto modo el erotismo como pluralidad, de que hablábamos en otro momento. El hombre que ha frecuentado diversas mujeres sí puede llegar a tener una visión «femenina» del mundo. Quizá no llegue nunca a saber mucho de la mujer, pero llegará a saber algo del mundo, del otro mundo, que es éste, pero visto por la mujer.

El mundo, visto a través de la celosía del otro sexo, se convierte en la grandiosa metáfora de sí mismo.

Eso es también el erotismo. Algo muy difícil de conseguir y que la cultura intenta suplir mediante su metáfora de segundo grado, mediante sus múltiples visiones del mundo. Sobra decir que la idealización de la mujer, el culto a la mujer-idea, lejos de propiciar esta visión del mundo a través de la hembra, lo que hace es estorbarla, pues suprime el mundo para que sólo veamos a la mujer —una mujer ideal e Ideal— como resumen, estilización y perfección de todo lo creado.

La mujer-ideal ha interferido durante siglos nuestra imagen femenina del mundo. Ahora vamos teniendo poco a poco esa imagen. Por eso se habla de la aproximación de los dos sexos, porque el hombre se feminiza, en las nuevas generaciones, tomando hábitos, modos, aspectos y atuendos de su compañera. El hippy, tan malogrado por el folklore, quizá no era otra cosa que un hombre capaz de mirar el mundo como una mujer.

Sería incluso cómico advertir que esto no tiene nada que ver con la homosexualidad, pues la homosexualidad suprime la masculinidad, suprime el contraste y por lo tanto la metáfora. Pero a todo esto se le puede objetar que un sexo siempre ve el mundo a través del otro. Es nuestro destino. Queremos ver más allá y la única ventana al más allá es el otro sexo. Y esto no contradice lo que venimos estableciendo, sino que lo legitima. El que la mujer mire el mundo a través del hombre y el hombre a través de la mujer es un movimiento general de la inteligencia humana, la única opción, como he dicho, de nuestra subjetividad. Por eso el proceso que hemos descrito, cuando llega a realizarse, no es un proceso artificial, sino la realización de un proyecto remoto y genérico.

Lo que pasa es que hemos malversado la posibilidad de esa opción. Cuando se ha mirado el mundo a través de la mujer, previamente se ha limpiado el cristal de adherencias, se ha depurado a la mujer de su sexualidad, por creer que eso estorbaría, envilecería la visión, y lo cierto es que sólo el filtro sexual hace el milagro. Así, si en otro momento del libro hemos hablado de la mujer-ideal como consecuencia del idealismo histórico, también podemos hablar un poco a la inversa. El idealismo nace en buena medida de mirar el mundo a través de un ideal de mujer: la Madre, la Virgen, la Diosa.

El niño ha visto el mundo a través de la madre, y esto le educa ya en el idealismo. El adolescente mira al mundo a través de la meretriz, y esto le descubre que el mundo es malo, sucio, turbio y torvo. Le educa en el fatalismo, el pesimismo y el moralismo.

Seguramente casi todos los moralismos (eminentemente masculinos) nacen de la visión adolescente del mundo a través de una prostituta.

Finalmente, el que llega a ver el mundo a través de una mujer real —en cierto modo «usual», como quiere Laforgue—, es el poeta, escriba o no escriba, el que ha tenido una visión del mundo no moral —positiva o negativa— sino erótica. En eso está nuestro tiempo.

A veces pienso que muchos hombres, y a veces que muy pocos, son los que llegan a mirar el universo a través de una mujer, a través de la mujer, de las mujeres, sin filtros morales determinados por la infancia o la adolescencia, por la lactancia o la desfloración.

Los clásicos miran el mundo a través de la mujer-ideal, a través de la diosa. Los medievales lo miran a través de la meretriz, a través de Celestina, a través de la mujer impura, pecadora, serpiente, criatura teológicamente mala. Sólo a partir del Renacimiento se empieza lentamente a mirar el mundo a través de la mujer real, sensual, que llegará a ser finalmente la mujer usual de Laforgue, y en nuestro tiempo la mujer-metáfora, el mundo vaginalizado que ven Picasso, Neruda o Henry Miller.

Pablo Neruda, ya lo hemos dicho, va cumpliendo estas etapas. Empieza con la mujer-ideal:

Amor divinizado que se acerca,

Amor divinizado que se va.

En la culminación de *Residencia* está la mujer como mal. Neruda ha tenido experiencias y ha conocido incluso la espesa prostitución asiática:

Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia

y habrás insultado el recuerdo de mi madre

llamándola perra podrida y madre de perros...

La confusión madre/meretriz de que hablábamos antes, aparece en este poema, «Tango del viudo». Neruda odia y escribe a la mujer Maligna, y lo primero que teme es que ella haya salpicado con su maldad, siquiera verbalmente, a la madre. Está escribiendo a una sola madre/meretriz telúrica, aunque el poema esconda una anécdota real muy concreta que el propio Neruda ha explicado mucho más tarde en prosa.

El tercer estadio del proceso, tan explayado por Neruda en numerosísimos poemas de amor, aparece bien en esta oda:

Bella desnuda,

igual

tus pies arqueados

por un antiguo golpe

del viento o del sonido

de tus orejas,

caracolas mínimas

del espléndido mar americano.

Iguales son tus pechos

de paralela plenitud, colmados

por la luz de la vida,

iguales son

volando

tus párpados de trigo

que descubren

o cierran

dos países profundos en tus ojos.

La línea que tu espalda

ha dividido

en pálidas regiones
se pierde y surge
en dos tersas mitades
de manzana
y sigue separando
tu hermosura
en dos columnas
de oro quemado, de alabastro fino,
a perderse en tus pies, como en dos uvas,
desde donde otra vez arde y se eleva
el árbol doble de tu simetría,
fuego florido, candelabro abierto,
turgente fruta erguida
sobre el pacto del mar y de la tierra.

Las orejas de la mujer bella son caracolas mínimas del espléndido mar americano. La mujer es un resultado del mundo y nada más. Los pechos de la bella están colmados «por la luz de la vida». Nada sobrenatural los aureola. Sus párpados son de trigo. En un clásico, el trigo hubiera desmerecido de los párpados o de cualquier otra parcela de la bella. Era la mecánica tradicional. El mundo quedaba empobrecida ante la presencia solar de la amada. En Neruda —en este Neruda definitivo— hay una equivalencia constante entre la mujer y el mundo. Los párpados son de trigo. No son ni más ni menos que el trigo. No hay idealización, sino equivalencia, correspondencia, metáfora. Los glúteos son «dos tersas mitades de manzana». No desmerecen las manzanas. Tampoco imitan a las manzanas, como en el panteísmo que hace a la mujer deudora lírica de la naturaleza. Son una misma cosa glúteos y manzanas. En esta igualdad de planos está la fuerza lírica de Neruda, la que sustenta todos sus aciertos verbales. Lo que da solidez a sus imágenes no son sólo las palabras, sino esa equivalencia vigorosa y sostenida entre una cosa y otra. Neruda ha llegado a la «mujer usual». Pero usual es un mundo que no es usual, sino que es glorioso, por real.

La hermosa se yergue «sobre el pacto del mar y de la tierra». Es, ya lo hemos dicho, un resultado del mundo. No una superación idealista de éste, ni una estilización ni un resumen. Ni tampoco ya (por supuesto) la sombra negativa del mundo. La mujer es un complejo sistema de correspondencias con el universo. A esta gran metáfora final ha llegado Neruda. A un entendimiento erótico del mundo. Metáfora de la que nacen todas las otras metáforas que amueblan sus poemas.

Ya hemos dicho antes que todo el que llega a ver así el mundo es poeta, escriba o no. Tiene una visión erótica de la existencia. Neruda canta «el árbol doble de tu simetría». Sus metáforas están contenidas siempre en lo real, en lo material. No trascienden ni subliman nada. Es el olvido de la metafísica por el erotismo.

Para la moderna antropología, el sexo original es el femenino. El macho no es sino una modificación posterior de la hembra. Una derivación necesaria o innecesaria. La ciencia, pues, también está empezando a ver el mundo a través de la mujer. La concepción femenina del universo no es nueva, como bien sabemos, y está en las más diversas y remotas culturas, pero ha tenido siempre un carácter sagrado, inevitablemente. Lo característico de nuestro tiempo es estar volviendo a la cosmovisión femenina sin connotaciones sagradas. La antropología parece que acabará dando la razón a aquellos teocentrismos feministas, sólo que ya no serán teocentrismos.

Averiguar que el Universo es de sexo femenino no será nada demasiado nuevo, pero sí lo será el conseguir la reeducación del hombre, malversado por muchos siglos de cultura masculina. ¿Cómo volver a mirar el mundo femeninamente? Decíamos antes que a través de la mujer. Quizás habría que llegar más allá y llevar la mujer dentro de uno, disponer de la óptica femenina como el que dispone de dos idiomas natales, y por lo tanto de dos circuitos de pensamiento.

¿Ha llegado ya a esto el homosexual? Me temo que no por cuanto el homosexual, como hemos dicho, está luchando constantemente contra su masculinidad, huyendo de ella, escapándose. No ejerce un sincretismo sexual, sino que es un tráfuga de los sexos. Todo lo contrario. Sin embargo, como esa huida es siempre precaria, hay que decir que muchos de los grandes logros culturales de la homosexualidad, a través de los tiempos, hasta hoy mismo, nacen en buena medida de ese doble sistema óptico, receptivo y creador que de alguna manera posee.

Sostienen algunos psiquiatras —lo he dicho hace un momento— que el individuo bilingüe disfruta de dos circuitos de pensamiento, lo cual le hace más comprensivo y tolerante. Del mismo modo, debiéramos llegar a dos sistemas ópticos, incorporándonos el del sexo contrario, con notable enriquecimiento de nuestras percepciones y quien sabe si de nuestras creaciones.

Al hablar de Virginia Woolf dijimos que su literatura supone nada menos que la aportación de la óptica femenina a la visión del mundo, óptica de la que hasta ahora ha carecido la cultura en gran medida. Un machismo o un igualitarismo mal entendidos luchan contra las diferenciaciones sexuales en el arte. Se trata de una monstruosa y simplista amputación. Más que anular las diferencias por decreto, lo que habría que hacer es asumirlas e incorporarlas todas en cada individuo.

Y esto es, seguramente, lo que se proponen, sabiéndolo o no, todas las experiencias contraculturales que, mediante la psicodelia, la alucinación, la promiscuidad sexual y la música buscan un más allá. No pretenden pasar al otro lado de las cosas, como Rilke, sino al otro lado de los sexos (que es el único «otro lado» posible). La homosexualidad voluntaria, compulsiva, experimental, seguramente va también en esa dirección.

Nuestro tiempo se caracteriza por una serie de sucesivos descensos al fondo desceñido y erótico de la naturaleza y de la Historia. El marxismo supone un descenso hacia la realidad de la clase proletaria. El psicoanálisis, un descenso a la sexualidad profunda del ser. El surrealismo, un descenso a los subtextos de la cultura. Ahora mismo, con la droga, el orientalismo, la investigación sexual, la comuna y la liberación femenina se opera otro gran descenso colectivo hacia los orígenes.

El descenso del marxismo hacia el proletariado queda en parte congelado por el stalinismo, pero sigue actuante fuera de Rusia. El descenso freudiano hacia la sexualidad queda petrificado por el propio doctrinarismo ortodoxo de Freud. El descenso cultural del surrealismo se bloquea, igualmente, por la dictadura intelectual de Bretón. Cada uno de estos grandes libertadores, cada una de estas aventuras o inmersiones (coincidentes con las de Picard en su batiscafo, al fondo de los mares), han quedado bloqueadas en parte por el dogmatismo de sus iniciadores, tan semejante al dogmatismo del que venían a liberarnos. De donde se infiere la ley general de que el hombre y la Historia tienden a fosilizarse en dogma e iglesia, paralizando una y otra vez, a mitad de camino, el descenso desceñido y placentero del ser hacia sus propias profundidades.

Pero hay un movimiento reiterado de la humanidad, más frecuente en nuestro tiempo, que tiende a desceñir normas, preceptos, convenciones, represiones culturales, para dejar que el ser se hunda libremente en su magma. El principio de placer y el principio de realidad, tan lúcidamente definidos por Freud (y tan represivamente utilizados por él mismo) establecen una y otra vez su dialéctica. Estos descensos son eminentemente eróticos, no hay necesidad de decirlo, y revelan una añoranza apremiante de la humanidad por sus orígenes. Todos queremos escapar de la Historia, individual o colectivamente, en algún momento de nuestra vida. De pronto, un dictador, un pensador, un artista, un científico, plantean esa huida colectiva.

Y todos los tránsfugas solitarios se alistan a ella. Claro que hay falsos profetas, falsos libertadores, como Hitler, que sin duda maneja un fuerte excipiente erótico en sus discursos, un incentivo racial, sensual, panteísta, orgiástico. Hay, sí, falsos profetas, y profetas libertadores, y profetas suicidas y profetas utópicos y profetas realistas. La utopía de Marx es, digamos, una utopía realista (sólo la contradicción de términos puede expresar y resumir a veces lo inexpresable). La utopía de Nietzsche no es realista. Es la utopía utópica. La de Freud se corrige a sí misma. Freud es un conservador.

Herederos de las grandes utopías de nuestro siglo y precursor de las venideras (que están ya viniendo) es André Bretón, quien, con su hallazgo de la escritura automática, consigue desceñir a la literatura de sus ropajes culturalistas e identificar el acto literario con el erotismo en cuanto a espontaneidad y libertad. El surrealismo, así, genera, con Bretón, y antes y después de Bretón, una rica, profunda y variada corriente de creación erótica, en todas las artes, a pesar del propio Bretón, que llega a constituirse, por afán del dogmatismo, en el más importante obstáculo para la libertad surrealista.

La tentación de huir de la Historia es, sí, la gran tentación erótica. Huida hacia el sexo, hacia la cultura, hacia el pasado, hacia la naturaleza, hacia el sueño, hacia el subconsciente. No diremos que esta huida es negativa o escapista, sino que forma parte de la dinámica de los tiempos. «Huidas al mar», tituló un poeta mediterráneo uno de sus libros. Sin estas huidas al mar profundo de la especie, a los mares de la imaginación o la locura, la Historia no se refrescaría periódicamente como se refresca. Todos estamos escapándonos siempre un poco hacia la utopía, y los grandes utopistas de derechas o de izquierdas, los líderes, los dictadores, los soñadores, los poetas, arrastran grandes contingentes cronológicos tras de sí, hasta que aquella tribu lejana y trashumante se fosiliza a su vez en Historia. Las huidas de la Historia quedan fatalmente como históricas.

Estas huidas las determina, sin duda, el instinto erótico, el principio de placer, la nostalgia del paraíso perdido, que no está en el pasado ni en el futuro, en la geografía ni en el tiempo, sino en la imaginación del hombre iluminada por el sexo. Así, si yo fuese historiador —qué infinitamente lejos me encuentro de ello—, historiaría los momentos ahistóricos, esas periódicas huidas de la humanidad —de un jirón de humanidad— hacia no se sabe dónde.

Huidas o descensos gracias a los cuales no perdemos del todo el contacto con los orígenes, y seguimos recibiendo algún alimento de las raíces. Casi todas estas huidas, en definitiva, ayudan a mover la Historia, la empujan hacia adelante.

Pero ya está dicho o sugerido que también las huidas regresivas (hacia el pasado, hacia el instinto, como el Romanticismo y el Surrealismo) acaban proyectando y proyectándose en futuro. El instinto erótico de la especie, tan extenso y profundo, colabora así en lo que llamaríamos hegeliana y solemnemente el Espíritu de la Historia, pero que preferimos dejar en la marcha de los tiempos.

Mientras unos hombres —los científicos, los políticos, etc.— trabajan en la Historia, otros hombres —los poetas, los artistas, etc.— trabajan fuera de la Historia, pues me parece un tópico dulzón ése de que el arte va con su época y el artista refleja su tiempo. Más bien, lo que hace es reflejar o tejer el revés de esa época y ese tiempo, fraguar lentamente la fuga del tiempo. Cada generación tiene su modo peculiar de huir, y en eso sí que los creadores imaginativos son fieles a su momento. Este sentido de huida es lo que hace unos años se trivializó como escapismo o evasión, en la literatura, el teatro, el cine. El arte escapista o de evasión no era, no es sino una simulación comercial de la gran evasión que realmente se proyecta en cada época. Mientras la burguesía de los años veinte se evadía de la Historia con las novelas cosmopolitas de Paul Morand, los poetas se evadían mediante el surrealismo y la escritura automática. Ésta era la gran evasión. Lo de Paul Morand no era sino el mediocre escapismo burgués de todos los tiempos.

Los surrealistas —Bretón el primero— tratan en seguida de volver a reconciliarse con la Historia (con el marxismo) y algunos lo consiguen en cierta medida como hombres, pero difícilmente como escritores. Y no por traidores a nada, sino porque su misión última y desconocida, en ese momento, era la de orquestar un nuevo descenso a los infiernos irracionales de la especie.

Bretón, en último extremo, es un surrealista con mala conciencia marxista, y un marxista con mala conciencia surrealista. El compromiso con la Historia no se ha resuelto nunca en ningún creador, no por las banales razones de estética que suelen aportarse en esta vieja y letárgica polémica, sino porque el creador es el escotillón por el cual una época huye de sí misma, y esta huida es tan dialéctica, dinámica y necesaria como el compromiso.

Todo lo que venimos diciendo puede confundirse fácilmente con una innecesaria coartada para la evasión, pero es ésa una polémica en la que ni siquiera quisiéramos entrar, por superada y por resuelta, tanto individual como colectivamente.

Lo que se suele traer de esas huidas masivas es un fragmento más de los que van completando la imagen de la humanidad, de modo que la escapada vale la pena. Y, sea como fuere, ahí está el hecho, fijo, periódico, inevitable, repetido, significativo: cada época construye simultáneamente su retal de Historia y su utopía. Escribe su página y fragua su huida. La crónica de estos descensos o huidas colectivos y periódicos está escrita, naturalmente, pero está escrita desde la Historia, no desde la huida. Desde la huida escribe Baudelaire. Claudel escribe desde la Historia.

Dice Heidegger que el hombre es un ser de lejanías y dice Ortega que sólo nos movemos por razones líricas. Son dos claves que seguramente hemos utilizado ya en este libro. La lejanía, el lirismo, el sueño pictórico, poético, imaginativo, de cada época, es nada menos que el erotismo actuando en el tiempo.

Ordenando un poco estas últimas páginas tenemos que:

hay una dimensión ahistórica del individuo: Joyce escribiendo el *Ulysses* en plena guerra europea («Por favor, no me hablen de la guerra, sólo me interesa el estilo»);

hay una dimensión ahistórica de cada época de la Historia: en los años cincuenta, en la guerra fría y el equilibrio del terror atómico, nace el arte abstracto;

hay momentos, fechas en que ese ahistoricismo latente se hace manifiesto y populoso: Alemania, en lugar de enfrentarse a sus problemas históricos —ruina económica, oligocracia, mala política, viejo capitalismo, crisis social—, se arracima en torno de Hitler y huye de la Historia, extrapolando el mal a los judíos y forjando la utopía aria del dominio, la guerra y la raza.

Estas huidas de la Historia, en nuestro tiempo, ya lo hemos dicho, han tomado la forma de descensos al fondo erótico de la especie: el psicoanálisis huye de la Historia para refugiarse en el individuo y el surrealismo huye de la cultura para refugiarse en el irracionalismo.

Hoy estamos viviendo una forma general de desbandada, de huida de la Historia, con los movimientos juveniles (que no sólo afectan interiormente a los jóvenes) de inhibición social, hippismo, ruptura generacional, drogas, sexualidad, arte, ensueño y ocio. Y esta desbandada toma la forma concreta de un descenso mediante la vuelta al sexo primario, el femenino. Hay una renuncia a los atributos de la masculinidad (racionalismo, agresividad cultural, creatividad técnica) y un descenso a los paraísos femeninos de la sensualidad, las flores, la pasividad y, en suma, el erotismo.

La dimensión ahistórica del individuo es en buena medida su dimensión erótica. (Ya hemos visto cómo se desarrolla esto en el plano colectivo.) El erotismo, reconvertido por la cultura, o por sí mismo, en fuerza social, esconde en lo más íntimo esta dimensión ahistórica, de huida y rebeldía. Ya hemos explicado cómo incluso esa huida ahistórica puede acabar integrándose en la dialéctica de la Historia, puede ser provechosa o aprovechable históricamente. Pero ha habido individuos, épocas, obras que se han quedado para siempre en actitud de huida. Huidas que nunca han retornado: Baudelaire, ya citado, es un ejemplo de huida fecunda. La Alemania de Hitler es un ejemplo de huida funesta. Toda la obra de Proust, tan utilizada por mí en los trasfondos de este libro, es el más alto caso, quizá, de obra perpetuada en huida hacia el tiempo perdido o recobrado, pero ejemplarmente indiferente a la actualidad.

La mística de la huida también tiene sus catedrales: la obra de Proust es una de las más hermosas. Los grandes frutos ahistóricos de la Historia suelen ser los frutos del erotismo.

Escribo este libro, esta larga divagación sobre el erotismo, en un estudio pequeño, abuhardillado, con sol de mediodía hasta poniente, en el campo, cerca de la ciudad, y en una de las paredes tengo un collage fotográfico que la recubre casi por entero, y que he ido componiendo lentamente con páginas de las revistas y recortes de aquí y de allá. Predominan los desnudos y semidesnudos femeninos.

A la fotografía de una bella bañista rubia le he adherido sobre el sexo una gran boca femenina recortada de otra foto. A una joven actriz americana le he colocado en el mismo lugar un manómetro. Entre la cabellera fosca de una bella morena he hecho asomar los ojillos de un mono. Algunos desnudos están cortados, fragmentados, recompuestos o descompuestos. Hay caras famosas y mujeres desconocidas. Hay una inmensa gorda en bikini y unos dibujos de comic erótico. La cabeza de García Lorca asoma entre una foto de los niños de coro del Valle de los Caídos. Unas bellas tapan a otras. Sobre unos hermosos senos he colocado la cabeza de un esqueleto. Hay señoritas desnudas con medias rojas y señoritas vestidas que se apartan la ropa para mostrar el sexo. Desde que lo inventó Max Ernst, el collage es un viejo juego de nuestro siglo.

La mayoría de estos desnudos y semidesnudos proceden de la pornografía comercial, de las revistas. Entre ellos asoma la cabeza de Proust adolescente, cuando —según el pie de foto— «empezaba a interesarse por la duquesa». Esta pornografía de revista, al ser desvinculada de su contexto, al ser barajada, superpuesta, alternada, manipulada con una mínima intención irónica, pierde el carácter «utilitario» de incentivo y se convierte en seguida en inquietante material erótico.

No hay más que hacer la prueba y tomar un desnudo comercial de una revista. En cuanto se le aplica una adherencia, se le añade algo, un rasgo dibujado, o se le fragmenta, pierde su inmediatez pornográfica y se torna inquietante. Hay otra vía que es la del ultraje, también utilizada por los surrealistas. Mediante el ultraje se ridiculiza el sexo y se destruye su sugestión. En estas agresiones hay generalmente un instinto oscuro y antipático, una frustración superada por el grito. El energúmeno de izquierdas que atenta contra el erotismo mediante la broma gorda (las bromas, en este terreno, en seguida se tornan gordas) es tan energúmeno como el de derechas. Está destruyendo algo que le molesta porque le supera.

Hay un puritanismo inverso, supuestamente de izquierdas, que asomó su oreja en el surrealismo, a veces, y que no es sino un pueril rencor contra la naturaleza. Pero el tratamiento que nos interesa es el otro: el mínimo trámite de distanciamiento que redime a la imagen de su destino pornográfico y, por lo tanto, en seguida la torna inquietante. De un desnudo desplegable de revista he conservado sólo unas largas piernas. Esas piernas sin rostro e incluso sin cuerpo son ya metafóricas, porque son alusivas y elusivas, enigmáticas. Es lo que decíamos al principio de este libro: el erotismo actúa sobre las carencias y las distancias. Completa cosas con la imaginación. El erotismo es también una cosa mental, aunque no sólo eso.

Los desnudos clásicos de Grecia y Roma tienen en nuestro tiempo su mayor encanto y sugerencia en su destrozo. Lo que nosotros gustamos de esos desnudos no es lo que gustaban los griegos y los romanos, sino precisamente lo que nos distancia de romanos y griegos: el destrozo, el tiempo.

Una nariz que falta, los famosos brazos amputados de la Venus, una cabeza perdida, una pierna cortada por lo alto del muslo. Cualquier estatua clásica completa sólo sería hoy para nosotros una lección de anatomía o, todo lo más, de armonía. Lo que prestigia a estas estatuas, como sabemos, son sus destrozos, no sólo porque evidencian en ellas la peripecia del tiempo, sino porque les proporcionan la sugestión de lo incompleto y el enigma de lo fracasado.

Vemos románticamente el mundo clásico, ésa es la verdad. Dice Eliot que lo que nosotros tenemos sobre los griegos son precisamente ellos, los griegos. El hombre de

hoy es un moderno que ha leído a los clásicos, pero de ninguna manera puede ser ya un clásico. Si la naturaleza imita al arte, el tiempo corrige al arte. El tiempo ha mutilado los monumentos y las estatuas y las pinturas y los relieves clásicos, pero esta mutilación es como una sutil corrección de la mano maestra del tiempo. Demasiado correcta esa nariz, demasiado redondos esos brazos. La mentira del clasicismo queda aclarada por la verdad del tiempo. La divina proposición sólo es proporcional y divina durante unos años. Luego se rompe.

Una Venus griega es hoy erótica no por lo que tiene, sino por lo que le falta. En esos huecos de historia es donde nosotros instalamos nuestro erotismo, nuestra imaginación, es donde sentimos vivir a la modelo, porque evidentemente la modelo tenía brazos, cosa que la estatua no tiene. Decíamos, sí, al principio de este libro, que el amor homosexual, por ejemplo, es metaforizante en alto grado por cuanto inventa una mujer a partir de un hombre. Del mismo modo, la cultura clásica nos obliga a inventar una mujer a partir de una ruina, a suplir con la imaginación lo que no hay, a crear.

Claro que no se trata de imaginar un seno robusto a partir de un hueco en la piedra. La cosa es más complicada. Decía Eugenio d'Ors que la Venus de Milo tenía cara de haber tenido muy buenas manos. No nos importan las manos de la Venus, sino que una Venus sin manos y sin brazos es erótica por cuanto supone un objeto poético nuevo, insólito.

Al romper la Venus (no la ha roto nadie, sino que quizá se ha roto sola) hemos roto el sentido utilitario que tiene el cuerpo humano y el cuerpo de los animales. El cuerpo de la mujer sugiere reproducción y el cuerpo del hombre sugiere trabajo. Pero al fragmentar ese cuerpo le hemos quitado su carácter utilitario, programado, y entonces se torna lujoso, inútil, erótico. Esto es lo que el tiempo ha hecho con las muchachas de Grecia que posaban para los escultores al mediodía. Esto es lo que los surrealistas hicieron en algunos cuadros. Esto es lo que hago yo en la pared de mi casa con las fotos de las revistas.

Hay dos formas de tornar poético un objeto y erótico un cuerpo: mutilarlo o sacarlo de su contexto. Lautréamont patrocinaba el cambio de contexto, el paraguas y la máquina de coser en la mesa de operaciones. No se trata de la fácil sorpresa. Se trata de privar a la cosa de su utilidad; al perder su sentido práctico, la cosa se hace mágica, poética, innecesaria y fascinante. Al perder su sentido reproductor, el cuerpo de la mujer se hace erótico.

La mutilación de objetos y cuerpos no es sino una variante del hallazgo de Lautréamont. No lo insólito por lo insólito, sino lo insólito como desinfección de lo práctico. Es la vieja operación que hace la poesía con las palabras. «Poesía es una palabra a tiempo», decía García Lorca. Quería decir una palabra a destiempo. La palabra usual colocada en un lugar insólito de la oración. Es ya otra palabra. Se torna poética en cuanto pierde su utilidad cotidiana y coloquial.

Claro que esto no es un procedimiento mecánico e infalible. Para utilizar una palabra poéticamente hay que empezar por ser poeta. Algunos escritores se han asombrado repetidamente de que siendo las palabras de todos, estando todas en el diccionario, sólo algunos hombres, muy pocos, acierten a combinarlas y utilizarlas magistralmente, creadoramente. Falso. No es cierto que todas las palabras estén en el diccionario.

En el diccionario hay, digamos, modelos para armar, semillas de palabras. El diccionario es una herboristería. Cualquiera puede llevarse el esqueje. Pero luego hay que saber plantarlo y hacer que crezca y florezca. En el diccionario no hay palabras sino posibilidades de palabras. El diccionario es un invernadero. Hay que deshibernar las palabras cuando se escribe.

Ahí está la palabra «amarillo». Ahí están todas las posibilidades y sugerencias del amarillo. Cualquiera pueda utilizar eso. Y de hecho, infinitos poetas y escritores lo han

utilizado. Pero sólo García Lorca llama «amarillo» al trino del canario. La palabra ha encontrado su sentido pleno, se ha llenado de posibilidades, de pájaros y de trinos. No es ya sólo una palabra que se ve, sino una palabra que se oye. No es sólo una palabra llena de color, sino una palabra llena de música. Es otra palabra. Con la palabra «amarillo», un poeta hace un mundo y un cursi hace una cursilería.

Así, las palabras se desplazan de su sentido habitual o se colocan en su sentido más exacto y secreto, como es el caso que acabamos de citar. Y entonces son ya otras palabras, por enriquecimiento inesperado o por asunción a su significado profundo. Es la dinámica misma de la creación artística, lírica, estética, erótica.

Del mismo modo que el poeta necesita desplazar una palabra o un objeto, del mismo modo que el pintor necesita desplazar un color (Van Gogh nos da un cielo amarillo, lo cual ha permitido que José Pía diga, abusivamente, que «el amarillo es el color de los locos»), del mismo modo, digo, el amante necesita desplazar a la amada, situarla en otro contexto diferente del habitual, distanciarla, para que inmediatamente le dé otros significados. Eso es el erotismo actuante y de ello hemos hablado al principio de este libro y volvemos a hablar ahora, cerrándole.

Yo suelo hacer mis destrozos fotográficos antes o después de escribir. Los hago con el mismo impulso creador, o sencillamente atareado, con que escribo. Porque se trata de lo mismo: de encontrar sorpresas, de desplazar significados, de arrancar un cuerpo de su contexto habitual, de su mediocre practicidad reproductora o pornográfica, para que, exento, dé otros matices. No muere el erotismo, con esto, sino que nace. La ironía también ayuda, siempre que no caigamos en la broma patosa de que hablaba antes. Si nos ocupábamos en el capítulo anterior de las huidas de la Historia, pudiéramos ahora ocuparnos de la huida de lo cotidiano. Se huye de lo cotidiano mediante el erotismo, mediante la amada o la amante. Luego, la amada o la amante también se torna cotidiana, «usual». Lo hemos dicho en otro momento de este libro, más o menos, pero vamos a repetirlo: el matrimonio atenta contra el erotismo en cuanto que sacraliza a la esposa/madre o convierte a la mujer en «usual». Entre estos dos extremos, la criatura erótica ha desaparecido y hay que reinventarla o reencontrarla.

La operación erótica es una operación de huida de lo cotidiano. Hay que repristinar las cosas. Hay que reerotizarlas. Hay que desplazar los objetos, los cuerpos, los seres, la vida, nuestra propia vida, para que mediante un leve desplazamiento —a veces— o un gran desplazamiento, cobren otra luz. No de una manera fingida, sino real, porque nada tiene una naturaleza estable y definitiva, sino que todo puede dar nuevas naturalezas a otras luces.

Claro que la mayor operación de reerotización es la que realizamos con nosotros mismos. Cuando nos somos excesivamente usuales, cuando ya no tenemos nada que decirnos a nosotros mismos, basta un nuevo amor, una nueva amistad, el contraste de un cuerpo, de un viaje, de un distinto trabajo o una distinta ciudad para que toda nuestra vida se reerotice y vuelva a ser interesante para nosotros. No es éste exactamente el viejo problema de las razones para continuar, ni el consejo del tipo de «a partir de los cincuenta hay que querer vivir». No, porque la crisis puede darse a los veinte.

El hombre, en su dimensión ahistórica, huye de la Historia hacia sí mismo, y luego huye de sí mismo hacia la Historia, en sentido contrario, salvándose de la cotidianidad. Periódicamente necesitamos hacer el reciclaje erótico de nuestra vida, no por aquello tan banal de darse ánimos sino porque, del mismo modo que sólo utilizamos una parte del cerebro, sólo vivimos una parte de nuestra vida, y conviene ser explorador de la propia existencia. Saber hasta dónde llega en todas direcciones. La operación de desplazamiento que hacemos con un color, con una palabra, con un objeto, con un desnudo de mujer, con una mujer, es la que hacemos con nosotros mismos para volver a encontrarnos un poco insólitos. Nos rescatamos de nuestra propia cotidianidad

mediante un viaje, un amor, un trabajo o un deporte nuevos. Volvemos a cobrar un cierto valor a nuestros propios ojos. Hemos fragmentado nuestra vida, nuestra imagen —como el tiempo fragmenta las estatuas clásicas—, y esto vuelve a hacer «interesante» nuestra existencia. Iniciamos otra vez, lentamente, el trabajo de completarnos.

Uno debe encontrarse insólito a sí mismo de vez en cuando.

Por eso han perdido sentido para nuestro tiempo aquellas viejas existencias redondas, perfectas, homogéneas, pausadas, cerradas, monótonas y cumplidas. No se trata del furor de vivir ni de otros banales tópicos periodísticos. Se trata, hoy, de un reerotización periódica de la propia vida, que no se consigue mediante el masaje, las vitaminas y el tinte para las canas (todo esto es la trivialización comercial y última del proceso real), sino mediante el desplazamiento, a veces imperceptible, de toda la existencia hacia otro sol. El artista, el político, el hombre de acción, son el modelo de vida erotizada —antes se decía «interesante»— porque presentan una imagen y una biografía fragmentadas, incompletas, siempre haciéndose y deshaciéndose. Baudelaire, más que un hombre es un collage. La biografía perfilada de una vez para siempre correspondía al modelo idealista. Pero ya el existencialismo consignó la propia existencia como proyecto permanente: es decir, como algo fragmentario que lucha siempre por completarse. Y desde el existencialismo hasta hoy ha ido erotizándose la vida humana, ha ido haciéndose más «interesante», fragmentario, abierta, rica, receptiva, arriesgada, comprometida, dialéctica, relativa y fecunda. Baudelaire, con quien iniciamos este libro vuelve a nosotros para cerrarlo: es el modelo de existencia-collage.

Es nuestro primer contemporáneo.

Madrid/Las Rozas, 1976



FRANCISCO UMBRAL (Madrid, 1932 - Boadilla del Monte, 2007).

Fruto de la relación entre Alejandro Urrutia, un abogado cordobés padre del poeta Leopoldo de Luis, y su secretaria, Ana María Pérez Martínez, nació en Madrid, en el hospital benéfico de la Maternidad, entonces situado en la calle Mesón de Paredes, en el barrio de Lavapiés, el 11 de mayo de 1932, esto último acreditado por la profesora Anna Caballé Masforroll en su biografía *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Su madre residía en Valladolid, pero se desplazó hasta Madrid para dar a luz con el fin de evitar las habladurías, ya que era madre soltera. El despego y distanciamiento de su madre respecto a él habría de marcar su dolorida sensibilidad. Pasó sus primeros cinco años en la localidad de Laguna de Duero y fue muy tardíamente escolarizado, según se dice por su mala salud, cuando ya contaba diez años; no terminó la educación general porque ello exigía presentar su partida de nacimiento y desvelar su origen. El niño era sin embargo un lector compulsivo y autodidacta de todo tipo de literatura, y empezó a trabajar a los catorce años como botones en un banco.

En Valladolid comenzó a escribir en la revista *Cisne*, del S. E. U., y asistió a lecturas de poemas y conferencias. Empezó su carrera periodística en 1958 en *El Norte de Castilla* promocionado por Miguel Delibes, quien se dio cuenta de su talento para la escritura. Más tarde se traslada a León para trabajar en la emisora *La Voz de León* y en el diario *Proa* y colaborar en *El Diario de León*. Por entonces sus lecturas son sobre todo poesía, en especial Juan Ramón Jiménez y poetas de la Generación del 27, pero también Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna y Pablo Neruda.

El 8 de septiembre de 1959 se casó con María España Suárez Garrido, posteriormente fotógrafa de *El País*, y ambos tuvieron un hijo en 1968, Francisco Pérez Suárez «Pincho», que falleció con tan sólo seis años de leucemia, hecho del que nació su libro más lírico, dolido y personal: *Mortal y rosa* (1975). Eso inculcó en el autor un característico talante altivo y desesperado, absolutamente entregado a la escritura, que le suscitó no pocas polémicas y enemistades.

En 1961 marchó a Madrid como corresponsal del suplemento cultural y chico para todo de *El Norte de Castilla*, y allí frecuentó la tertulia del Café Gijón, en la que recibiría la amistad y protección de los escritores José García Nieto y, sobre todo, de Camilo José Cela, gracias al cual publicaría sus primeros libros. Describiría esos años en *La noche que llegué al café Gijón*. Se convertiría en pocos años, usando los seudónimos Jacob Bernabéu y Francisco Umbral, en un cronista y columnista de prestigio en revistas como *La Estafeta Literaria*, *Mundo Hispánico*(1970-1972), *Ya*, *El Norte de Castilla*, *Por Favor*, *Siesta*, *Mercado Común*, *Bazaar*(1974-1976), *Interviú*, *La Vanguardia*, etcétera, aunque sería principalmente por sus columnas en los diarios *El País*(1976-1988), en *Diario 16*, en el que empezó a escribir en 1988, y en *El Mundo*, en el que escribió desde 1989 la sección *Los placeres y los días*. En *El País* fue uno de los cronistas que mejor supo describir el movimiento contracultural conocido como *movida madrileña*. Alternó esta torrencial producción periodística con una regular publicación de novelas, biografías, crónicas y autobiografías testimoniales; en 1981 hizo una breve incursión en el verso con *Crímenes y baladas*. En 1990 fue candidato, junto a José Luis Sampedro, al sillón F de la Real Academia Española, apadrinado por Camilo José Cela, Miguel Delibes y José María de Areilza, pero fue elegido Sampedro.

Ya periodista y escritor de éxito, colaboró con los periódicos y revistas más variadas e influyentes en la vida española. Esta experiencia está reflejada en sus memorias periodísticas *Días felices en Argüelles* (2005). Entre los diversos volúmenes en que ha publicado parte de sus artículos pueden destacarse en especial *Diario de un snob* (1973), *Spleen de Madrid* (1973), *España cañí* (1975), *Iba yo a comprar el pan* (1976), *Los políticos* (1976), *Crónicas postfranquistas* (1976), *Las Jais* (1977),

Spleen de Madrid-2 (1982), *España como invento* (1984), *La belleza convulsa* (1985), *Memorias de un hijo del siglo* (1986), *Mis placeres y mis días* (1994).

En el año 2003, sufrió una grave neumonía que hizo temer por su vida. Murió de un fallo cardiorrespiratorio el 28 de agosto de 2007 en el hospital de Montepríncipe, en la localidad de Boadilla del Monte (Madrid), a los 75 años de edad.